Ana Portich

Ensaios de teatro e filosofia

Do Renascimento ao século XVIII

Ensaios de teatro e filosofia

ANA PORTICH

Ensaios de teatro e filosofia

Do Renascimento ao século XVIII

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

P852e Portich, Ana

Ensaios de teatro e filosofia: do Renascimento ao século XVIII / Ana Portich. – São Paulo : Editora Unesp, 2021.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5714-053-6

1. Filosofia. 2. Teatro. 3. Renascimento. I. Título.

CDD 100
2021-3976 CDU 1

Os textos aqui publicados são fruto de financiamento da
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da Unesp* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Unesp (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:

Sumário

Prefácio
Em defesa do Iluminismo e da razão

Iná Camargo Costa

O prefácio a um livro tão oportuno como este não pode ir direto ao ponto. Trata-se de coletânea de escritos dos anos 2000 que versam sobre temas relevantes no mundo cultural francês dos séculos XVII e XVIII. É necessário no mínimo configurar o horizonte histórico--filosófico em que se envolveu Ana Portich e isso nos obriga a uma monstruosa digressão, tanto pelo conteúdo quanto pelo tamanho. Simplificando: temos aqui cenas diversas de uma interminável guerra entre os representantes contemporâneos das trevas que combatem ferozmente o racionalismo, ou a razão, e os defensores do Iluminismo, entre os quais a nossa autora.

Ao ignorar os vínculos entre os diversos níveis de obscurantismo – dos mais grosseiros aos mais sofisticados, como são os filosofemas –, corremos o risco de perder de vista os sutis golpes de esgrima aqui aplicados contra dogmas e falácias, entre as quais a do equívoco, muito estimada pelos adeptos da ambiguidade. Para atinar com eles, é preciso ao menos rememorar alguns dos tópicos mais insistentes. Da mesma forma, o aparente desvio de rota pode ajudar a perceber o valor do trabalho profilático do combate a alguns fetiches que circulam em nossa vida artística, especialmente no campo do teatro e das artes visuais.

Animado pelo conselho de Antonio Candido sobre o caráter emancipatório do Iluminismo (saber praticado nos seus próprios

termos), este prefácio ainda precisa lembrar as condições de "produção" (por assim dizer) da Filosofia no Brasil. Lembrar, por exemplo, que nesta colônia de Portugal o ensino de Filosofia permaneceu preso à teologia-que-passava-por-filosofia, nas mãos da Igreja Católica, pelo menos até a década de 1930. Seu monopólio só foi ameaçado pela criação da Universidade de São Paulo em 1934 com a Faculdade de Filosofia, de onde viemos, na qual o curso de Filosofia deu início a um processo extremamente tímido de disputa das mentes dispostas a frequentar as supostas alturas do pensamento um pouco mais abstrato. E, sem nomear a poderosa adversária, o livro de Paulo Arantes (*Um departamento francês de ultramar*) dá notícia do divertido processo que nos promoveu de colonizados pela teologia a colonizados pela ideologia francesa, que também pode ser chamada de teologia de segundo grau (por ser um pouco mais abstrata, digamos assim). Para se ter ideia do alcance da operação, é muito recente a presença de estudos sérios sobre o século XVIII entre as nossas disciplinas de graduação em Filosofia. Mas, em compensação, os estudos de Filosofia Medieval, sinal evidente de maior regressão, são ainda mais recentes...

Como sabem os leitores de Engels, a luta no plano das ideias é indiretamente política, mas em alguns casos, como o de Heidegger, o vínculo é explícito e reivindicado. O diálogo crítico deste livro com a Desconstrução, declaradamente inspirada em Heidegger, é discretamente ácido (como ensinam os bons modos filosóficos franceses que importamos a duras penas). Nossa autora esclarece um par de temas a propósito dos ataques a Rousseau por parte da família desconstrucionista que tomou de assalto as disciplinas de Filosofia (e demais Ciências Humanas) desde a monumental derrota do movimento político de 1968. Nesse sentido também o livro é atual, assim como o problema do Iluminismo.

Os adversários da referida família (que também se disseminou para o campo das artes em geral e em especial para o teatro) sempre nos incomodamos com o seu pendor obscurantista e agora, na quadra que atravessamos, temos a oportunidade de identificar em seus procedimentos as operações desenvolvidas pelos nossos inimigos políticos atualmente no poder. Ninguém em sã consciência diria que

a Desconstrução chegou ao poder no Brasil em 2018, mas, examinadas com atenção as suas práticas, especialmente o descompromisso com a verdade, verificaremos muitas afinidades. Basta lembrar que é para valer o combate governamental à cultura em todas as suas modalidades e a entrega ao clero evangélico das instituições voltadas para a educação, a justiça e os direitos humanos.

Muita gente já percebeu a afinidade entre o fascismo e os malfeitos dos atuais detentores do poder entre nós. O que não recebe o devido destaque é a relação entre nazismo, Heidegger e Derrida. O filósofo da Floresta Negra deixou por escrito a palestra em que prometia elevar o programa nazista às alturas da filosofia, ou dotar o Estado nazista de uma filosofia – a sua – que estivesse à sua altura. A estratégia desse programa (já enunciado nos anos 1920, em sua obra clássica) é a *destruição da dialética*, em correspondência com a *destruição do marxismo e dos marxistas* por Hitler. Para tanto, seria preciso destruir a filosofia moderna, a começar por Descartes, passando pelo Iluminismo e culminando em Hegel. Sem constituir propriamente uma coincidência, são os mesmos adversários expressamente definidos pela Igreja Católica no início do século XX.

O livro de Heidegger chega à França ainda nos anos 1920 e lá produz um discípulo muito devoto, chamado Maurice Blanchot. Este, assim como o mestre na Alemanha, dedica-se à política da extrema direita francesa e, quando da ocupação do país pelas tropas nazistas, não hesita em acompanhar o governo Pétain a Vichy, onde participou ativamente da política colaboracionista. Depois da guerra, Blanchot trata de rasurar (como se diz em francês) sua biografia e até mesmo se aproxima de pautas da esquerda, como foi o caso do apoio à guerra de libertação da Argélia. Pode até ser que essa causa o tenha transformado em amigo de Derrida e talvez de Foucault. O fato é que ambos são os seus mais conhecidos discípulos.

A obra conjunta da ideologia franco-heideggeriana fica um pouco mais compreensível se nos lembrarmos de seu mais imediato profeta, que foi Nietzsche. E, para produzir um resumo das intervenções desses quatro cavaleiros do apocalipse obscurantista, tentaremos passar a palavra a cada um deles, com apoio na palavra de ordem de

Foucault: para usar Nietzsche é preciso fazê-lo berrar, gritar e mesmo deformá-lo. Estendemos aos demais essa recomendação.

Começando pelas autodefinições políticas do filólogo que se promoveu a filósofo autodidata, convém lembrar o seu ódio permanente ao socialismo e a sua admiração por Napoleão III, que considerava genial, entre outras figuras do mesmo jaez então em destaque na esfera política europeia de fins do século XIX. Em nome do combate ideológico ao socialismo, define o *Iluminismo* como principal inimigo, por sua responsabilidade no surgimento daquela corrente política. Seus alvos preferenciais são Descartes e Rousseau e não devemos levar muito a sério sua passageira simpatia por Voltaire. O crime inafiançável de Descartes teria sido a invenção do *cogito* e, em decorrência, a celebração do *homem* como ser pensante. Rousseau teria fomentado a revolução com apoio nessa ideia de homem, quando o que Nietzsche quer é uma contrarrevolução antimoderna e antidemocrática. Por isso também investe contra o *liberalismo*, acusando-o de, no combate aos privilégios do Antigo Regime, ter aberto as comportas dos *direitos humanos* e, com eles, a dos *direitos dos trabalhadores*. O horizonte desses direitos inaceitáveis é o socialismo e o comunismo, que pretendem dominar através do terror (em sua opinião, a principal marca da Comuna de Paris, e não da selvageria dos seus algozes). Contra essas pautas, Nietzsche defende uma forma superior de *aristocratismo* que obrigue as massas a se submeter à escravidão; escravos devem suportar seu destino sem se rebelar, pois esse é o preço da civilização. Por isso, também, os senhores não devem ter compaixão por eles. Compaixão produz ressentimento e quem está para cair deve ser empurrado.

Decididamente contra o espírito do tempo, Nietzsche rejeita o presente e a modernidade. A cultura do presente tem que ser aniquilada e, para essa causa, todas as armas são válidas.

A luta no plano filosófico é travada contra o *conceito*. Por esquecer que são *metáforas*, os homens acreditam serem os conceitos verdadeiros e corresponderem à realidade. Essa crença corresponde ao *essencialismo* ao qual será contraposto um radical *nominalismo*, que consiste em afirmar a univocidade irrepetível de toda realidade

individual. Mais ainda: o conceito provém da equalização do desigual, quando o que interessa é a afirmação enérgica do concreto, que é o intuitivo, o particular e o individual. O conceito cometeria o erro de descuidar do que há de individual e real. Saudável é promover a ideia de indivíduo, perigoso é conferir existência separada à espécie e promover a noção de gênero. A construção de conceitos é antropomorfismo.

Nesse contexto, *verdade* nada mais é que um exército móvel de metáforas ao qual cabe contrapor a *perspectiva*: não havendo nada que corresponda a uma realidade objetiva – só há metáforas –, o conhecimento é contingente, condicional e relativo a interesses diversos. Prevalece o que tem mais poder.

Para Nietzsche, "convicção" é sinônimo de fé; trabalhadores intelectuais têm fé na demonstração. Isso é coisa de pobre, na vida e no espírito, do fanático da lógica e da dialética. Um aristocrata como ele tem direito a ser incoerente e mudar de ideia a seu bel-prazer.

Descartada a demonstração, o melhor método para a exposição filosófica é o aforístico (que até Derrida considera dogmático...). Dentre suas marteladas de aforismos mortíferos, selecionamos alguns exemplos: Vontade de sistema é desonestidade. A ciência, como mera interpretação, deve ser combatida. Cientistas querem que prevaleça a sua interpretação matemática e contábil do mundo. Não há fatos, só interpretações. Filósofos são sacerdotes dissimulados. É preciso questionar as superstições dos lógicos. O silogismo é inspirado pela fúria própria das naturezas mais medíocres e vulgares, como Sócrates. Ele transformou a razão num tirano e absolutizou a demonstração por meio de conceitos e silogismos. A razão iguala e nivela, absorve e engole o individual no universal. A metafísica do sujeito encontra sua expressão mais enfática em Descartes. Consciência é própria de rebanho. Descartes e Kant permaneceram presos à dogmática e à metafísica do sujeito. É impossível a comunicação entre homens superiores e inferiores. Escreve-se para ser e não ser compreendido.

Para Nietzsche a verdade é *revelada*. Ele se considera o único espírito íntegro na história do espírito. Aquele com o qual a Verdade leva ao tribunal os falsários de quatro milênios.

Atendendo ao "chamado" de Nietzsche, Heidegger – um teólogo rejeitado pelos próprios pares – desenvolveu ao longo de toda a obra as principais recomendações do porta-voz de Zaratustra. Dedicou-se especialmente à destruição da lógica e do *cogito* cartesiano, a praticar a interpretação como se fosse análise, a libertar a gramática da lógica e assim por diante. Na guerra à lógica, a primeira vítima é a proibição da falácia da petição de princípio, ou círculo vicioso. Eis o dogma: o conceito de círculo vicioso é um mal-entendido de princípio sobre o que é compreender. E um exemplo de interpretação, ou hermenêutica, que passa por análise, ou melhor, usurpa o lugar da análise, expressamente banida: "Distanciar é fazer desaparecer o distante. Portanto produz proximidade. Do ponto de vista de um observador externo, distanciar é aproximar. Do ponto de vista do *cogito*, que é subjetivo, distante é diferente de próximo". Na defesa enérgica do irracionalismo, somos informados de que este é apenas o outro lado do racionalismo. O irracionalismo apenas fala de maneira enviesada daquilo que o racionalismo não vê.

Doutor Heidegger, por formação e militância no ramo, sabe que seu trabalho está no campo da teologia, mas também sabe que tal palavra, além de desgastada, remete ao campo da teologia medieval, da qual quer se distanciar (no sentido do *cogito*). Para tanto, propõe nova designação – *fenomenologia* – cujo objeto é o *ser-em-si*. Seu interesse é pelo Ser em geral e o método é a hermenêutica. A hermenêutica elabora as condições de possibilidade de toda investigação *ontológica*. Uma das tarefas dessa teologia rebatizada é *realizar a destruição fenomenológica do cogito cartesiano*. A outra é a *destruição* da história da Filosofia.

Uma vez afirmado o dogma da validade do círculo vicioso (agora denominado virtuoso), nosso teólogo pode afirmar que *verdade* provém do *Ser* e "portanto" o fenômeno da verdade se expressa no conhecimento quando este se mostra como verdadeiro. Sua própria autoverificação lhe assegura a verdade.

Somente quem já compreendeu o Ser pode ouvi-lo. A verdade é *revelada* pelo *logos*. O homem é e está, de modo igualmente originário, na verdade e na não verdade. Por isso devemos pressupor a verdade (a revelada). O Ser só se dá porque a verdade é. Ser e verdade são de modo igualmente originário.

O ser humano é ser-para-a-morte. Como sabe que vai morrer, é capaz de pensar o além. Outra maneira de designá-lo é *presença*, palavra que em português traduz *Dasein*. A parte da nova teologia que cuida disso se chama "analítica existencial", também conhecida como "analítica da finitude". Desde a Renascença o homem está pronto para ser enterrado.

Na comprovação de alguma coisa, a analítica existencial nunca pode evitar o círculo, porque ela não obedece à lógica das consequências. A objeção ao círculo provém de um modo de ser da *presença*. Ao contrário, na analítica existencial deve haver um esforço concentrado em saltar, originária e integralmente, para dentro desse círculo, a fim de assegurar à partida uma visão plena do ser em círculo da *presença*.

Uma das marcas da verdade é o paradoxo.

Destruição significa desmontar, demolir e deixar de lado. E abrir os ouvidos para o Ser – conteúdo primordial da teologia. O problema da filosofia moderna é justamente o esquecimento do Ser, é não pensar o Ser em sua verdade. Por isso ela tem que ser destruída.

Representação é inadequada tanto para ente (empírico) quanto para Ser. O desvelamento do Ser mostra que *compreensão* é melhor. Sentido do Ser é o mesmo que Verdade do Ser. O pensamento que procura a verdade do Ser e o traz consigo é Verdade.

Desvelamento é o mesmo que *revelação* (*aletheia*), mas o emprego de desvelamento evita a conotação abertamente religiosa de revelação. Mas é de verdade revelada por Deus que se trata.

O problema da ciência moderna é ser expressão de uma mentalidade afastada de Deus, pois ela não leva em conta o Criador. A filosofia e a ciência modernas são humanistas porque ignoram a relação do Ser com o ser humano.

Pensar contra a lógica é meditar sobre o logos. Irracionalismo é recusar-se à meditação sobre o logos e sobre a essência da *ratio* que

nele se fundamenta. Somente na luz da essência da divindade pode ser pensado e dito o que a palavra Deus deve nomear. Esse pensar é mais rigoroso que o conceitual.

Em sua essência, a linguagem não é expressão nem atividade do homem. A linguagem fala. O desafio é aprender a morar na fala da linguagem. Experiência é revelação. A palavra confere ser às coisas. O conceito tradicional de representação não nos permite saber nada sobre o vigor da linguagem.

Foucault entra em cena assumindo as tarefas enunciadas por Nietzsche e Heidegger: tratar a linguagem como um não lugar, arruinar a sintaxe e contestar qualquer possibilidade de gramática; promover uma lógica diferente da que reinou durante a "era clássica" (leia-se: Iluminismo) sob o signo da representação. Para isso, lança uma nova modalidade de ciência a que chama "arqueologia do saber", em cujo prefácio anuncia: "A partir do século XIX a *teoria da representação* desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis; a linguagem se desvanece como suplemento indispensável entre a representação e os seres [...]; perde seu lugar privilegiado [...], as coisas abandonam o espaço da representação [...]. O homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos e desaparecerá quando nosso saber encontrar uma nova forma".

Interessado em interrogar o pensamento "na direção em que ele escapa de si mesmo", avisa que Descartes é o responsável pela entrada triunfal do racionalismo no pensamento ocidental. Entre outras operações indesejáveis, com o racionalismo a análise tomou o lugar da analogia e o discernimento descartou a aproximação. As principais marcas do cartesianismo são o mecanicismo, a matematização do empírico, o modelo newtoniano e a análise promovida a método universal.

A Representação se torna todo o pensamento (evidente generalização do fenômeno ocorrido nas artes plásticas do início do século XX). Tudo é dado na representação e esta se torna discurso. Ao expulsar a similitude, a semelhança impõe as relações de igualdade e de ordem. A tarefa da arqueologia do saber é desfazer, ou ao menos contornar, a dependência da linguagem em relação à representação.

Até porque é necessária uma forma de designar o Ser, sem a qual não há linguagem.

O fim do pensamento clássico – ou iluminista – coincide com o recuo da representação; a arqueologia do saber mostra que o espaço geral do saber não é mais o das identidades e das diferenças, segundo o dogma de Nietzsche; no saber, a visibilidade, que só dá acesso à empiria, não tem mais papel. A análise da representação não dispõe de meios para tratar de objetos como esforço, fadiga e morte, por exemplo.

Kant teria o mérito de questionar os direitos e limites da representação e com isso demarcar o limiar da nossa modernidade, pois sancionou a retirada do saber e do pensamento do espaço da representação, abrindo o caminho para uma metafísica apta a interrogar, fora da representação, tudo o que constitui sua fonte e origem, o caminho da arqueologia do saber. Nietzsche também abriu o espaço do pensamento contemporâneo ao queimar as promessas mescladas da dialética e da antropologia na fogueira dos temas como a morte de deus, errância, super-homem e eterno retorno.

A essência da linguagem clássica é o *cogito*. Nele se articulam representação e Ser. É essa articulação que precisa ser desfeita, de modo que a representação deixe de ser o lugar de origem e a sede primitiva da verdade dos seres vivos, das necessidades e das palavras. Abandonada a representação, anuncia-se a finitude do homem. Torna-se obrigatória a analítica da finitude: o homem moderno só é possível a título de figura da finitude. Na analítica da finitude não se trata mais da Verdade, mas do Ser. Inaugurado por Husserl, o pensamento moderno estabelece a lei do pensar o impensado.

Enquanto a filosofia clássica se interessava pela origem, o pensamento moderno descreve o originário, como Heidegger, ou o Nietzsche do eterno retorno. Agora se analisa o modo de ser do homem, não mais a representação. Nessa análise, a reflexão busca as condições de possibilidade do saber e assume o projeto da crítica radical da razão iniciado por Nietzsche. A analítica da finitude interroga a relação do ser humano com o Ser que, designando a finitude, torna possíveis as positividades em seu Ser concreto.

Morte, desejo e lei são as formas da finitude tal como esta é analisada no pensamento moderno. *Morte* é o que torna o saber possível. *Desejo* permanece impensado e *Lei-linguagem* é a origem de toda significação. Essas três figuras designam as condições de possibilidade de todo saber sobre o homem.

Nietzsche falou do deus morto e do fim de seu assassino. O homem está em vias de desaparecer. Aliás, o homem é uma invenção recente; a arqueologia do saber pode datá-lo com facilidade, bem como anunciar o seu fim próximo.

Derrida define *logocentrismo* como efeito do sistema da fala, do sentido e da verdade. Dispõe-se a combatê-lo onde quer que se apresente na história da filosofia, por meio da máquina mortífera a que chamou *Desconstrução*, mas esta só pode ser compreendida por quem conhece a ontologia heideggeriana. O pensamento que a ignora é metafísico e teológico. Logocêntricos que precisam ser combatidos: Platão, Aristóteles, Rousseau/Lévi-Strauss e Saussure. (As contas com Hegel serão acertadas em outras oportunidades.)

Sua causa é a mesma de Nietzsche, cuja escritura não está originariamente sujeita ao Logos e à Verdade. O sentido da época em que aconteceu a sujeição da escritura ao Logos e à Verdade precisa ser desconstruído. Outras inspirações provenientes de Nietzsche são a interpretação, a perspectiva, a avaliação e a diferença. Com elas é possível desconstruir toda a conceitualidade organizada em torno do conceito de signo.

Mas Nietzsche e Heidegger têm limites. O primeiro é dogmático e o segundo ficou preso na teologia medieval. Mas, se Nietzsche introduziu a diferença, Heidegger trouxe o Ser e, com ele, a abertura à senda que dará as condições de possibilidade de desconstruir a essencialização do Ser, pecado mortal da metafísica ocidental, que limitou o Ser ao campo da presença.

A hermenêutica da travessia também vem de Heidegger. Atravessar um autor é Desconstrução, jogo livre e antilógico das categorias. É preciso interrogar incansavelmente as metáforas e proceder à inversão geral de todas as direções metafóricas. Os nietzschianos sabem que metáfora é a condição de possibilidade de qualquer

conceito e que Verdade e Mentira são igualmente determinantes da linguagem. A catacrese, metáfora forçada, como é o caso de "luz da razão", caracteriza a língua filosófica, que nada mais é que um sistema de catacreses. Na desconstrução não se trata de simplesmente passar de um conceito a outro, mas de modificar e deslocar uma ordem conceitual, assim como a ordem não conceitual à qual se articula.

As recomendações de Nietzsche são sempre pertinentes: desconfiança sistemática da metafísica como um todo; pensar o filósofo como artista e suspeitar dos valores de verdade, de sentido e de ser, bem como de sentido do ser.

A travessia realizada em Rousseau/Lévi-Strauss leva a um resultado particularmente surpreendente, em parte porque, em nossa "língua metafísica" que já foi devidamente atravessada, corresponde à falácia da generalização apressada: "Todo o pensamento de Rousseau é – num sentido – uma crítica da representação, política e linguística. Mas essa crítica vive na ingenuidade da representação". Por isso mesmo, Derrida pode afirmar que para Rousseau o próprio teatro – descartado por Nietzsche como demolatria a serviço da destruição do bom gosto – está trabalhado pelo mal profundo da representação. Ele é a representação; o ator nasce da cisão entre representante e representado.

Não é propriamente acidental a inundação dos nossos estudos filosóficos e de Ciências Humanas por uma extensa bibliografia proveniente dos autores citados e seus discípulos desde os anos 1970. Para esse caso, talvez o próprio conceito gramsciano de hegemonia seja insuficiente. Eles praticamente dominaram as mais diversas áreas. Mas nem por isso os trabalhos interessados na bibliografia por eles combatida deixaram de ser produzidos, tanto na França como no Brasil. A pesquisa de Ana Portich se desenvolveu nesse nicho, em situação de semiobscuridade, mas tem um bom número de representantes no Brasil. Este livro é um exemplo de como lidar com os ataques daquela gente: em lugar de perder tempo debatendo diretamente teses que nem ao menos têm compromisso com a coerência exigida por nossa "pobre" lógica aristotélica, selecionar os temas que

precisam ser esclarecidos para a produção de um conhecimento verdadeiro dos autores do século XVIII, bem como das experiências relevantes naquele período. Ou ainda: expor alguns dos pressupostos das teorias sob ataque, começando pelo simples estabelecimento do próprio texto. Em países como o Brasil, que nem falam mais francês, isso não é pouca coisa.

Pelo menos no que diz respeito ao Iluminismo, podemos dizer que a campanha obscurantista não foi muito bem-sucedida, e disso este livro é uma prova empírica (é verdade que para eles isso não tem valor). Interessada há tempos pelo mais valioso teórico do teatro naqueles tempos de combate às trevas que foi Diderot, nossa autora tratou de ampliar o horizonte para outros autores e episódios esclarecedores de problemas que ainda hoje importam, na medida em que a classe então revolucionária (a burguesia) se tornou freneticamente inimiga de suas próprias teorias, e isso há mais de duzentos anos.

O livro já começa enfrentando a péssima leitura operada por Derrida sobre a obra de Rousseau; depois contrapõe o próprio Diderot a Derrida, incapaz, este, de compreender as inúmeras determinações do conceito de representação. Estabelece os limites histórico-políticos da relevante contribuição de Diderot para um conhecimento exigente das artes plásticas, levando em conta seu ideal democrático e igualitário. Expõe as razões classistas e ideológicas do veto burguês ao elemento épico no teatro, bem como o caráter político tanto da cena quanto das convenções (inclusive a cláusula dos estados) a que o teatro ora se submete e ora enfrenta, além de tratar da matriz propriamente teológica (e catequética) do teatro profano desde o século XVII, que Rousseau denunciou como arma do despotismo, em novo confronto com Derrida.

Um precioso estudo sobre a experiência do nosso António José e o seu teatro de marionetes em Portugal, inteiramente submisso, em inútil e obsequiosa reverência às limitações impostas à cena pela Inquisição, traz mais luzes sobre os motivos de a tradição nietzschiana odiar o Iluminismo. Entre seus crimes está o de incitar à liberdade de pensar e agir. E, assim fazendo, provocar a reação dos poderes (Estado e Igreja). A esse propósito, vale a pena reproduzir a declaração

de um dos porta-vozes daqueles poderes em virtude de sua nada surpreendente atualidade: "Não é tirania, mas caridosa e madura prudência educar os povos, tanto quanto possível, nessa simplicidade a que não dou o nome de ignorância; ao contrário, tirano furioso é aquele que, tentando infundir-lhes sofismas e uma perigosa soberba, os inquieta e os expõe aos funestos e necessários castigos de quem governa". Segundo Nietzsche, foi Descartes quem cometeu o crime de lesa-divindade ao afirmar em sua quarta meditação metafísica que o grau mais elevado de liberdade consiste em aderir à *verdade* manifesta pelo entendimento. Por isso o trabalho da destruição/desconstrução tinha que começar por ele.

Este livro ainda expõe as razões políticas para o drama ter prevalecido na cena francesa e desmascara o fetichismo da improvisação, cujo segredo é explorar clichês. O estudo sobre a lendária Isabella – a da loucura – demonstra que o improviso nesse caso segue de maneira muito pensada e sensata o cânone da insensatez dos mouros, tal como prescrito pela Igreja, com direito a acentuar o preconceito sobre a inconstância da mulher. Finalmente, um exame atento da Ofélia, de *Hamlet*, permite perceber nessa peça, para além do drama de ser ou não ser do príncipe despistado, a presença de tópicos relevantes do hermetismo, do catolicismo, do luteranismo e do anglicanismo.

Os leitores de Feuerbach sabem que a hipocrisia do nosso tempo recomenda perplexidade da mente, inércia no coração, falta de verdade e de convicções – enfim, falta de caráter. E os de Brecht sabem que é preciso escrever a verdade e dirigi-la a quem é capaz de fazer uso dela, pois a verdade é guerreira. Ela luta contra a falsidade e contra os que a disseminam. Este livro é útil em nossa luta.

1
Sensível, hipersensível, insensível: por uma leitura não desconstrucionista da teoria de Diderot sobre o gesto teatral

Das *Conversas sobre O filho natural* ao *Paradoxo sobre o comediante*, passando por *O sobrinho de Rameau*, a literatura que culminou no pós-estruturalismo verifica nos textos de Diderot, em primeiro lugar, uma adesão espontânea ao gesto como expressão da sensibilidade e, por fim, a rejeição à noção de homem como um ser sensível. Para compreender essa vertente de interpretação da obra diderotiana, será feita uma análise do artigo "Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot" [O tema do ator no pensamento de Diderot], de Herbert Dieckmann (1961), em que o *tableau* teatral, ou mais bem o gestual dos atores, é definido inicialmente como uma manifestação contrária ao discurso, ao *logos*, portanto, oposta à linguagem de convenção. Aqui a expressão corporal do ator atinge diretamente o espectador, sem nenhuma intermediação.

Na sucessão das obras de Diderot, teria ocorrido uma transição em que o gesto perde a capacidade de caracterizar o indivíduo, para expressar o oposto, o esfacelamento do eu, a alienação. Segundo Dieckmann (ibidem), é nesse momento que Diderot põe em xeque o homem sensível, dilacerado por tudo aquilo que o afeta: *O sobrinho de Rameau* não é ninguém, pois carrega o nome de outra pessoa que não ele próprio. Como exemplifica a célebre pantomima em que o Sobrinho toca um violino, sua hipersensibilidade faz que ele se

confunda não somente com os outros, mas com a matéria inerte – ao incorporar um instrumento musical. O excurso de Dieckmann pelo tema do ator na obra de Diderot culmina com o *Paradoxo sobre o comediante*. Se n'*O sobrinho de Rameau* a falha é assumida como nostalgia da presença ou avesso da essência, no *Paradoxo* a falsidade inerente à representação consegue ser superada, contra toda expectativa, pelo próprio recurso ao artifício. Na medida em que o Sobrinho perde a identidade ante os mais variados estímulos, o estabelecimento da unidade dos contrários será resultado de um construto. A antítese entre identidade e alteridade, entre natureza e arte só pode ser superada sob a forma de uma obra de arte que não se renda ao sensível.

Com o intuito de refutar essa leitura, levanto objeções contra a tese essencialista do gesto. Contestarei ainda a teoria de que Diderot defina o homem por uma fratura essencial e que, através da obra de arte, tenha se concretizado a unificação daquilo que *per se* é fragmentado. Para Diderot, palavra, gesto e oralidade no sentido mais amplo são igualmente sinais sensíveis, razão pela qual signo algum corresponde à imediata manifestação de ideias, sentimentos ou quaisquer outros pensamentos. Desse modo, o discurso deixa de ser ontologicamente desqualificado e o gesto perde a prerrogativa de linguagem da transparência. Consequentemente, não há uma situação inicial em que o homem se mostre em sua plenitude, para, em seguida, ver desmoronar a totalidade constitutiva do eu, até conseguir restaurar os pedaços de si mesmo, como se fossem tésseras de um mosaico.

*

Segundo Diderot, toda linguagem, não apenas a artística, sustenta-se sobre a liberdade de pensamento e de ação que caracteriza o ser humano. Isso porque, em face do processo de reflexão mediante o qual sinais sensíveis se tornam expressão do pensamento, requer-se o estabelecimento de acordos que definam seu significado. Tendo em vista que Diderot prioriza o convencionalismo inscrito tanto no gesto quanto na oralidade ou na escrita, coloca-se a necessidade

de refutar a leitura essencialista sobre a teoria da linguagem por ele enunciada.

Grande parte dos comentadores tende a projetar sobre o *Paradoxo sobre o comediante* e as *Conversas sobre O filho natural*, sobre os *Salons* [Salões] e outros textos do enciclopedista categorias que não se aplicam. Presume-se que sua estética assente sobre a falta de identidade que conduziria todo artista à transgressão, como resultado da tentativa sempre frustrada de unificar partes cindidas no contato com a alteridade.

Como exemplo da tendência atual à projeção retrospectiva, inicialmente trato da análise que Herbert Dieckmann (1961) faz sobre o gesto em várias das obras de Diderot, segundo a qual o *Paradoxo sobre o comediante* assinala a superação desse dilaceramento, visto que, diante da presença que se esvai sem cessar, o emprego de um artifício – no caso a representação teatral – será requisito para a individuação.

A desconstrução vê, na tensão entre presença e representação, a causa de uma hipotética insuficiência ontológica do discurso, a qual se refletiria na insistência de Diderot sobre o valor da cena enquanto *tableau*, como quadro. Desse modo, Diderot teria defendido a subordinação da literatura dramática ao espetáculo. Consequentemente a declamação do texto, porque carente de essência, deve ficar em segundo plano, privilegiando-se o impacto da expressão corporal sobre o espectador de teatro. Para exemplificar, o hábito de tapar os ouvidos quando frequentava a Comédie Française ratificaria a tomada de posição de Diderot pelo rastreio do ser no elogio da encenação:

> Tão logo o pano de boca era levantado, e era chegado o momento em que todos os outros espectadores se dispunham a ouvir, eu, por mim, metia meus dedos em minhas orelhas. (Diderot, 2000c, p.102)

Mesmo assim, derramava "lágrimas nos trechos patéticos, e sempre com os ouvidos tampados" (ibidem).

Diderot frisa que alguns jovens tentavam imitá-lo, mas acabavam por não entender nem sentir nada. Na verdade, a brincadeira

dos moços não dava certo porque ele já "sabia de cor a maioria de nossas boas peças", enquanto os demais espectadores, não. O domínio do texto antecede, pois, a apreciação do espetáculo:

> [Eu] mantinha teimosamente meus ouvidos tampados, enquanto a ação e o jogo do ator me parecessem estar de acordo com o discurso que eu recordava. (ibidem)

O trecho citado atesta que não consta da letra de Diderot a proscrição da fala ou da escrita, tomadas como obstáculo à manifestação da presença plena. Por extensão, a teoria do *tableau* teatral de modo algum abala os alicerces do discurso, nem erige o espetáculo como linguagem da transparência, ou grau zero de representação.

Diderot não dá primazia a nenhum dos extremos, gesto ou discurso, e sua recusa em optar por um ou outro na designação da linguagem primal não se justifica, pela negatividade inscrita na natureza humana – tese defendida por Jean Starobinski, mas refutada aqui. Por contraste, isso explica a atual tendência a considerar grande parte da empresa iluminista como reafirmação da metafísica da presença. Segundo Starobinski, o artefato, a pantomima, a máscara, ao invés de ocultar o ser, revelam a verdade sobre o homem, cuja natureza se definiria pela negação, pela falsidade, pela impossibilidade de comunicar o pensamento de um indivíduo, daí o estado de isolamento em que se refestela.

Porém, infere-se dos textos de Diderot que o emprego de todo tipo de linguagem implica um efetivo contato com o outro. Certamente, é por intermédio de sinais sensíveis que as ideias são transmitidas, portanto desde logo qualquer atribuição de sentido seria arbitrária, dada a contraposição, do ponto de vista epistemológico, entre a simultaneidade de sensações e sua articulação sequencial pelo pensamento, instâncias implicadas na transmissão das ideias. Mas é justamente por isso que Diderot rejeita a alternativa idealista, termo com que se refere ao nominalismo radical. Seu parecer é que as ideias jamais seriam compreendidas se os homens não assumissem uma postura ativa, e não negativa, no processo de

intercomunicação do qual resulta a atribuição de significado aos sinais que as designam.

A leitura da obra de Diderot tem sido marcada principalmente pela interpretação semiológica, em que se enfatiza o gestual do ator como argumento para que o discurso seja ontologicamente desqualificado e, consequentemente, atribua-se ao gesto a capacidade de desvelar a presença. Essa vertente de interpretação preconiza, tal como se verifica em textos como "Diderot, Brecht, Eisenstein", de Roland Barthes (1990), que o componente espetacular de uma peça teatral deva triunfar sobre a tessitura literária do drama. Segundo Barthes,

> Toda a estética de Diderot repousa, como se sabe, sobre a identificação da cena teatral e do quadro pictórico: a peça perfeita é uma sucessão de quadros [*tableaux*], isto é, uma galeria, uma exposição. (ibidem, p.86)

Também a linguagem falada e escrita deve privilegiar o gestual,

> quando indica certas atitudes de quem fala para com os outros [...], quando o sentido é posto no gesto e na coordenação dos gestos. (ibidem, p.89-90)

Como frisa o estudioso da estética diderotiana Pierre Frantz, aqui a preeminência atribuída ao campo imagético revela a adesão a uma filosofia logofóbica, o que fica evidente quando se "sustenta que a representação [se coloque] *contra* o texto" (Frantz, 1998, p.229, grifo do autor). Nas palavras de Barthes,

> o teatro é, na verdade, esta prática que calcula o lugar *olhado* das coisas: se o espetáculo é colocado aqui, o espectador verá isto; se é colocado ali, não verá nada, [...] o palco é essa linha que vem cortar o feixe ótico [...]: assim se ergueria, contra a música (contra o texto), a *representação.* (Barthes, 1990, p.85, grifos do autor)

O aparato conceitual desconstrucionista aplica-se principalmente à análise de textos em que Diderot tenha explanado sobre a expressão corporal do ator, como nas *Conversas sobre O filho natural* (1757), o *Discurso sobre a poesia dramática* (1758) e o *Paradoxo sobre o comediante*, cuja redação se inicia em 1769. Podemos tomar como exemplo o papel de destaque que Jean Starobinski dá à noção diderotiana de encenação como fator preponderante para a constituição de uma estética do teatro. Porque a autonomia do juízo estético implica que a palavra perca seu valor axiomático,

> A exigência de manifestação plena faz que a imagem se torne necessária. Para mostrar, não é suficiente discorrer, é necessário representar diante dos olhos, oferecer o espetáculo visível dos objetos. Ao passo que o texto está apto a recuperar o passado, a gênese, uma história, conferindo origem ao objeto em questão, a imagem, por si só, é pura exposição: ela ocupa um presente sem mácula. (Starobinski, 2012b, p.43)

Sustento que a hipótese, ainda que hegemônica, possa ser questionada. É correto dizer que Diderot enfatize o caráter pré-verbal ou extraverbal da atividade do ator, mas nem por isso o gestual deixa de ser definido, em suas obras, como um artifício, ou um tipo de linguagem cujo significado só pode ser estabelecido por convenção, por um acordo entre os que fazem uso desse tipo específico de linguagem de sinais. Portanto, não há significado que lhe seja próprio, substancial.

É recorrente na teoria teatral elaborada por Diderot a comparação da cena com um *tableau*, uma obra de arte pictórica. A tendência contemporânea é considerar o *tableau* como manifestação contrária ao discurso, ao *logos*, oposta portanto à linguagem de convenção. É o que se depreende de uma das mais importantes referências sobre o assunto, o artigo "Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot", em que Herbert Dieckmann (1961) trata do papel que a gestualidade exerce no sistema filosófico do enciclopedista.

Em um primeiro patamar, Dieckmann (ibidem) coloca a *Carta sobre os surdos e mudos*, de 1751, em que Diderot afirma que todo

gesto, mesmo o cotidiano, aproxima-se da poesia, definida como um discurso mais enérgico porque mais próximo da simultaneidade em que se apresentam os dados dos sentidos. Para Dieckmann, no trabalho do ator a expressão corporal terá preeminência sobre a palavra, sendo o gesto

> mais verdadeiro, mais imediato e mais natural que o discurso [...]. Evidentemente esse gesto não será mais o gesto estilizado e simbólico do teatro clássico, mas um movimento natural. (ibidem, p.164)

A preeminência do gesto, enquanto expressão da sensibilidade do ator, viria a ser exposta por Diderot nas *Conversas sobre O filho natural*, mesmo texto em que se define a noção de *tableau* teatral:

> Um incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a situação dos personagens é um golpe teatral. Uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela, é um quadro [*tableau*]. (Diderot, 2008, p.107)

Dieckmann (1961) mostra ainda como posteriormente, com *O sobrinho de Rameau*, que teve "uma primeira redação realizada em 1761" (Garroux, 2019, p.12), Diderot põe em xeque a identidade do homem sensível, dilacerado por tudo aquilo que o afeta. O Sobrinho não é ninguém, porque é designado pelo nome de outra pessoa. Ele gostaria de ser um compositor como Rameau, gostaria de ser outro que não ele mesmo. Como não pode de fato comparar-se a esse grande músico, o Sobrinho consegue quando muito imitá-lo. Tornou-se célebre, ao ser citada por Hegel (1999, p.57) na *Fenomenologia do espírito* como figuração do espírito alheio a si mesmo, a passagem do texto em que o Sobrinho toca instrumentos como um mímico:

> assume a postura de um violinista, [...] seu braço direito imita o movimento do arco, sua mão esquerda e seus dedos parecem passear pela extensão do braço. Se uma nota desafina, ele para, aperta ou

> relaxa a corda, pinça-a com a unha, para assegurar-se de que está afinada. Retoma a peça no trecho em que a havia interrompido, marca o compasso com o pé, sacode a cabeça, os pés, as mãos, os braços, o corpo. (Diderot, 2019, p.55)

O Sobrinho não se limita a imitar um músico, ele passa a incorporar coisas, como o instrumento com o qual executa mentalmente a composição. Em sua tendência de negação de si, desintegra-se completamente e assume a forma de qualquer um ou de qualquer coisa que não ele mesmo.

O Sobrinho não se assemelha a ninguém neste mundo, não se assemelha sequer a si mesmo. Segundo Dieckmann,

> Ele vive, como Hegel bem formulou, dilacerado e em alienação. Está tomado por duas vontades contraditórias, ambas irrealizáveis: ser *um* e ser outro. (Dieckmann, 1961, p.167, grifo do autor)

Na sucessão das obras de Diderot, teria ocorrido aqui uma transição em que o gesto perde a capacidade de identificar um indivíduo, para expressar o oposto, o esfacelamento do eu,

> a dificuldade de ser si mesmo, pura e simplesmente eu, posto que a unidade e a identidade se perdem tão logo se conquistam. (ibidem, p.168)

A pantomima, que nas *Conversas sobre O filho natural* externava a identidade geradora de todo pensamento, n'*O sobrinho* será a marca de um eu dilacerado. Para Dieckmann, no conjunto da obra de Diderot, *O sobrinho de Rameau* significa uma virada em que o gesto se torna problemático, indicador de uma falha radical, mera mímica e, como tal, incapaz de revelar a essência:

> Sua dissociação profunda o torna consciente de seu malogro e o dos outros. [...] Entretanto, essa virtude não o leva a tomar uma atitude positiva, faz com que mergulhe em seu próprio nada, em sua

> carência de ser. Mais difícil do que se subtrair aos outros é subtrair-se a si mesmo, livrar-se da contradição interna de que se tem plena consciência. (ibidem, p.167)

O excurso de Dieckmann pelo tema do ator na obra de Diderot culmina com o *Paradoxo sobre o comediante*. Se n'*O sobrinho de Rameau* a falha é assumida como nostalgia da presença ou avesso da essência, no *Paradoxo* a falsidade inerente à representação consegue ser superada pelo recurso ao artifício. Em que pese a dispersão psicológica motivada pelo apelo incessante do mundo, ainda é possível restabelecer a unidade dos contrários, com a condição de que o eu seja uma obra de arte ou um artefato do espírito.

Nessa vertente de interpretação, a obra de Diderot teria prefigurado a dialética hegeliana, o que também se verifica nos textos em que Jean Starobinski revela que, no *Paradoxo sobre o comediante*, "a indeterminação da subjetividade do comediante vai de par com a faculdade de *autodeterminação*, segundo uma ampla diversidade de tipos humanos", através da "expressão eficaz, puro *artefato* interposto entre o ator e os espectadores" (Starobinski, 2012c, p.193, 195, grifos do autor).

Dentre os comentadores da obra de Diderot, Yvon Belaval foi um dos primeiros a rejeitar essa tendência de interpretação. Ele discorda de que o estilo de escrita de Diderot em obras como *O sonho de D'Alembert* e *O sobrinho de Rameau*, marcado por incessantes mudanças de assunto e por uma aparente falta de coerência, mimetize a dispersão inerente à aparência. Belaval contesta Herbert Dieckmann, pois lhe parece

> difícil consagrar Diderot como precursor de Hegel: ele não teria admitido, por exemplo, que a força nada mais fosse do que seu fenômeno, ou, de modo geral, que o fundamento e o fundado se confundissem. Diderot pertence demasiadamente a um século cujo projeto epistemológico – o de ater-se ao fenômeno – rejeita a metafísica ou a remete para o domínio do sonho, para tornar idêntico aquilo que o fenomenismo separa. O *Sonho* é um sonho porque, para atingir o

> ser, necessitamos passar *através* do conhecimento e suas imagens. Antes da fenomenologia, não se contesta esse "através". Até então não há identificação possível entre forma e fundo, a não ser na medida em que se fizesse uma *imitação* mais ou menos perfeita, e toda imitação implica dualismo. [...] Na linguagem da plurivocidade, não (ou mal) formalizável, o desalinho [*décousu*] corresponderia ao jogo de contrastes, associações, ligações frouxas, imagens, paixões, em suma, tudo aquilo que pode fazer do "filósofo" um artista que se utiliza do desalinho para pintar sua visão de mundo: mas o fato de que alguém *faça* algo desalinhado não implica que esse alguém *seja* desalinhado. (Belaval, 2003b, p.180, grifos do autor)

Portanto, a pantomima desenfreada do Sobrinho ou sua bufonaria não correspondem a uma suposta fragmentação congênita do ser. Hans Robert Jauss leva em conta essa discussão, ao afirmar que, n'*O sobrinho de Rameau*, a ênfase dada por Hegel à personagem Ele não leva em conta a relação dialógica simétrica que Diderot estabelece entre as duas personagens:

> O debate [entre Ele e Eu] é tão acirrado que alternadamente as duas personagens são acuadas em posições extremas, revelando-se aspectos de seu caráter ainda desconhecidos. Em contrapartida, para Hegel a consciência dividida ocupa desde logo uma posição preponderante. (Jauss, 1984, p.176)

Antes de empregarmos a tópica do *tableau* para defender o retorno de uma presença esvaída na pantomima universal ou na frivolidade do suplemento implicado na representação, ou mesmo antes de se verificar se a teoria do *Paradoxo sobre o comediante* consiste em uma reversão dessa tendência, por abrir a possibilidade de unificação daquilo que *per se* é fragmentado, devemos procurar saber se Diderot define o gesto como manifestação espontânea, como emanação direta da natureza humana, desprovida de artifício, e se ele defende que o homem seja constituído por uma falha radical que tenha conspurcado tanto o sujeito quanto o mundo objetivo.

O ponto de confluência da discussão é, portanto, o *Paradoxo sobre o comediante*, texto que se estrutura como diálogo entre dois interlocutores sem nome, simplesmente referidos como o Primeiro e o Segundo. O *Paradoxo* inicia-se *in media res*, quando os dois interlocutores já haviam começado a conversar sobre um livro que tem como tema a arte do ator. Em termos de situação dramática, o diálogo entre o Primeiro e o Segundo acontece antes ou enquanto eles se dirigem ao teatro, o que explica terem tido essa conversa. Não encontrando ingresso para assistir à peça, perambulam sem rumo. Sabemos disso porque a poucas páginas do fim do *Paradoxo* é introduzido um narrador que descreve as circunstâncias e diz que os dois haviam parado de conversar, mas cada qual continuou a pensar no assunto, em silêncio. O diálogo é retomado para finalizar em seguida, quando o primeiro interlocutor determina: "Mas está ficando tarde. Vamos cear" (Diderot, 2000c, p.82).

Não há começo, meio e fim da conversa, pois o diálogo também não se interrompe com a conclusão do texto. Não se explica quem são os interlocutores. O recurso ao narrador vem reforçar a neutralidade a que o texto almeja, ao estabelecer um recorte ocasional de uma conversa em que são expostos dois pontos de vista impessoais. Trata-se de uma estratégia para que o discurso se torne objetivo, e não apenas denote o ponto de vista do autor, Diderot. Atribui-se assim uma função documental ao texto, conferindo-lhe maior credibilidade.

Em que pese a impressão de objetividade, é difícil perceber no texto uma ordenação, artifício através do qual se logra preservar a capacidade de expressão do pensamento e do sentimento através da associação de ideias, passando incessantemente de um assunto a outro, com repetições de um mesmo tema abordado sob diferentes perspectivas, o que reforça o aspecto subjetivo do texto.

Iludir o espectador de uma peça teatral é entendido aqui como uma questão de linguagem, resultado de uma articulação de signos. Esse aspecto estritamente convencional do teatro correlaciona o efeito obtido por uma obra de arte à forma que ela assume, e não a seu grau de semelhança com um modelo palpável ou a um gesto mais contundente.

Para refutar a interpretação da obra de Diderot impregnada de semiologia, lanço mão ainda dos argumentos empregados por Bento Prado Jr. contra a leitura feita por Jacques Derrida da *Carta a D'Alembert*, de Rousseau. Para Bento Prado Jr., a interpretação de Derrida é tendenciosa, visto que, na *Gramatologia*,

> o que não está presente na *Lettre à D'Alembert* ganha virulência de uma presença tanto mais forte quanto escondida; esse negativo é compreendido como uma *falta* que trabalha a trama do texto, avesso que distorce o sentido primeiro das proposições. [...] Na verdade, se estas noções [despesa e presença] parecem assim deslizar na *Lettre à D'Alembert*, e o pensamento de Rousseau hesitar num limiar que não ousa transgredir, é porque se decidiu *a priori* abordá-lo dentro do horizonte de uma filosofia da transgressão, porque se projetou sobre o texto uma metafísica que privilegia a distância que separa a palavra da escrita. (Prado Jr., 1975, p.22, grifo do autor)

Do mesmo modo, a desconstrução superestima o gesto no conjunto da teoria teatral diderotiana, como sinal de rejeição à fala e à escrita, tal como consta de *L'Archéologie du frivole* [A arqueologia do frívolo], em que Derrida (1990) se refere ao comentário de Diderot sobre o idealismo de Condillac, dedicando especial atenção à *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, de 1749, na qual o enciclopedista define a cegueira como emblema de uma filosofia que nos aparta do mundo exterior. Na *Carta sobre os cegos*, Diderot (2000a) teria constatado que a teoria da linguagem exposta por Condillac fundamenta-se na vacuidade das ideias, na medida em que as palavras, quando não têm correspondência com o mundo objetivo, tornam-se desprovidas de sentido e nada mais fazem do que reiterar o próprio eu.

Para Derrida (1990), Diderot continuaria vinculado à metafísica da presença porque tanto a fala quanto a escrita parecem condenar o pensamento à tautologia quando não alicerçadas na materialidade responsável pela gênese das ideias, o que teria explicado o fato de Diderot referir-se a Condillac como idealista, na *Carta sobre os cegos*:

> Chamam-se *idealistas* os filósofos que, tendo consciência apenas de sua própria existência e das sensações que se sucedem dentro deles, não admitem outra coisa: sistema extravagante que só podia, segundo me parece, dever seu nascimento a cegos [...]. Segundo um e outro [Condillac e Berkeley], e segundo a razão, os termos essência, matéria, substância, substrato etc. não trazem quase por si mesmos luzes ao nosso espírito; aliás, observa judiciosamente o autor do *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*, quer nos elevemos até os céus, quer desçamos até os abismos, nunca saímos de nós mesmos; e só percebemos nosso próprio pensamento. (Diderot, 2000a, p.117, grifo do autor)

Em *L'Archéologie du frivole*, Derrida (1990, p.105-107) cita essa passagem como sinal de que, na obra de Diderot, tudo o que não possa ser tocado, tudo o que não tenha substrato material acaba por ser incluído na categoria do idealismo. Se a necessidade material é tida como responsável pelo aparecimento de toda ideia, somente a linguagem tátil ou gestual daria conta da correspondência entre o pensamento e os objetos exteriores que a suprem. Na ausência da coisa, o signo desvincula-se da própria ideia, tornando-se inane, vazio. É quando se faz necessário resgatar a linguagem de ação, como antídoto ao excesso de articulação da fala, contra a qual se levanta Rousseau na célebre passagem do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*:

> A primeira língua do homem, a língua mais universal, a mais enérgica [...] é o grito da natureza. (Rousseau, 1973a, p.254)

Na *Gramatologia*, ao tratar da datação da escrita do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Derrida (1973, p.236) aproxima Rousseau e Diderot, e poderíamos afirmar que ele aplica a este autor aquilo que foi dito do outro:

> O signo mudo é signo de liberdade quando exprime na imediatez; então, o que ele exprime e quem se exprime através dele

> são *propriamente* presentes. Não há nem desvio nem anonimato. O signo mudo significa a escravidão quando a mediatez representativa invadiu todo o sistema de significação: então, através da circulação e das remessas infinitas, de signo em signo e de representante em representante, o próprio da presença já não tem lugar: ninguém está aí para ninguém, nem mesmo para si mesmo; não se pode mais dispor do sentido, não se pode mais detê-lo, ele é arrebatado num movimento sem fim de significação. (ibidem, p.285, grifo do autor)

Daí a preeminência do gesto, contra o artifício da representação:

> Rousseau diz o desejo da presença imediata. Quando esta é *mais bem representada* pelo alcance de voz e reduz a dispersão, ele elogia a fala viva, que é então a língua das paixões. Quando a imediatez da presença é *mais bem representada* pela proximidade e rapidez do gesto e do olhar, elogia a mais selvagem escritura, a que não representa o representante oral: o hieróglifo. (ibidem, p. 289-290, grifos do autor)

Mas há passagens da *Gramatologia* em que Derrida vê no fonocentrismo o fundamento da filosofia rousseauísta, constatando uma nova modalidade de presença produzida por autoafecção, pelo sentimento ou pela consciência de quem se ouve falar. Através da voz,

> o sujeito sai de si em si, não toma fora de si o significante que ele emite e que o afeta ao mesmo tempo. (ibidem, p.122)

Para que o signo remeta diretamente à ideia, elimina-se a intermediação do mundo ou da natureza.

Projeta-se assim sobre a obra de Rousseau uma dimensão solipsista que, como demonstra Prado Jr. (1975), está ausente de seu texto.[1] Não cabe dizer que a obra de Rousseau tem como fundamento

1 Cf. Prado Jr., sobre o equívoco de se aplicar a categoria de lugar de fala à teoria rousseauísta: "O que opõe a festa ao teatro é menos a palavra viva em si mesma como *presença junto a si*, do que a *reciprocidade* sempre possível das vozes,

o contraponto entre o esmaecimento ontológico da escrita e a substancialidade da palavra, visto ter o escritor francês negado com veemência essa possibilidade:

> Não conhecemos nenhuma substância no universo, não estamos nem mesmo seguros de ver sua superfície, e queremos sondar o abismo da natureza! Deixemos esse trabalho tão pueril às crianças chamadas filósofos. Após ter percorrido o círculo estreito de sua fútil sabedoria, é preciso terminar onde Descartes começara. *Penso, logo existo*. Eis tudo o que sabemos. (Rousseau, 2002, p.42)[2]

A prerrogativa concedida à teoria do *tableau* teatral proposta por Diderot corresponde ao papel que a desconstrução atribui às festas celebradas na República de Genebra como aquelas descritas por Rousseau na *Carta a D'Alembert*:

> É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade! [...] Quais serão, porém, os objetivos [*objets*] desses espetáculos? Que se mostrará neles? Nada, se quisermos. [...] Ou melhor ainda: oferecei os próprios espectadores como espetáculo. (idem, 1993, p.128)[3]

Segundo Derrida (1973), à medida que o espectador se dá em espetáculo, sem a mediação de um texto nos moldes do gênero dramático que inspira o espetáculo francês, desaparece a necessidade de empregar significantes opacos. Em praça pública, a própria palavra não tem lugar, porque basta que as pessoas estejam presentes,

> não à maneira de um objeto, *presente* por ser visto, [...] mas como a intimidade de uma presença a si, como consciência ou sentimento

---

alguma coisa como *ubiquidade* da palavra, finalmente liberta dos limites do solipsismo" (1975, p.23, grifos do autor).

2 Cf. Prado Jr., 2008b, p.48-49.

3 Neste trecho, entendo que Rousseau trata de algo que seja objeto do olhar, objeto do espetáculo, portanto, é errôneo.

> da proximidade a si, da propriedade. Essa festa pública terá, então, uma forma análoga à dos comícios políticos do povo reunido, livre e legislando: a diferência representativa será apagada na presença a si da soberania. (ibidem, p.374, grifo do autor)

Entretanto, Rousseau (1993) havia afirmado que todo espetáculo é um divertimento destinado a um povo e realizado por uma coletividade, e não um prazer privado, restrito ao âmbito do sentimento, à vida interior. Cada povo está sujeito a leis e vive sob diferentes costumes, nas mais diversas condições, logo, a disposição fisiológica de seus indivíduos e o prazer dela decorrente concernem a determinado estado de coisas. Por conseguinte, a equanimidade que vigora entre os participantes da festa genebrina, todos no mesmo patamar, sem diferença de nível entre palco e plateia, corresponde ao estatuto republicano de suas instituições.[4]

> Os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades absolutas. Pode haver espetáculos de uma infinidade de espécies; de um povo a outro, há

4 Cf. Rousseau (1993, p.146): "Lembro-me de que me impressionou na infância um espetáculo muito simples, cuja impressão, porém, me ficou, apesar do tempo e da diversidade dos objetos. O regimento de Saint-Gervais havia feito o exercício e, como de hábito, haviam ceado por companhias; a maior parte daqueles que as compunham reuniram-se depois da ceia na praça de Saint-Gervais e se puseram a dançar todos juntos, oficiais e soldados, ao redor da fonte, sobre a bacia da qual haviam subido os tambores, os pífaros e os que carregavam as tochas. Poderia parecer que uma dança de pessoas que uma longa refeição alegrara não oferece nada de muito interessante para se ver; no entanto, o acordo de quinhentos ou seiscentos homens de uniforme, segurando-se pelas mãos e formando uma longa fita que serpenteava em cadência e sem confusão, com mil idas e voltas, mil espécies de evoluções figuradas, a escolha das árias que os animavam, o ruído dos tambores, o brilho das tochas, certo aparato militar em meio ao prazer, tudo isso criava uma sensação muito forte que não se podia suportar tranquilamente. Era tarde, as mulheres estavam dormindo, todas acordaram. Logo as janelas ficaram cheias de espectadoras que davam um novo ânimo aos atores; elas não aguentaram ficar muito tempo nas janelas e desceram; as esposas vinham ver os maridos, as criadas traziam vinho, as próprias crianças, acordadas pelo barulho, acorreram semivestidas entre os pais e as mães".

> uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos e de caracteres. O homem é uno, admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar. (ibidem, p.40)

*

É provável que Diderot tenha pretendido preservar o aspecto semântico da linguagem, pelo recurso à expressão corporal do ator, entendida como extensão das coisas que o afetam. Entretanto, embora tenha definido a noção de *tableau* como uma disposição natural das personagens em cena, é preciso lembrar que Diderot, no *Paradoxo sobre o comediante*, prescreve que o ator tenha sangue-frio, o que não seria possível se a "sensibilidade natural" (Diderot, 2000c, p.40) predominasse. O gesto mediante o qual uma cena teatral se torna semelhante à pintura pressupõe uma técnica tão incisiva quanto aquela que, ao eliminar uma das dimensões do espaço, reduz o volume à superfície de uma tela. A técnica do comediante é mais complexa ainda, porque o processo de reiteração daquilo que na pintura vemos como subtração da tridimensionalidade requer do artista de teatro total domínio de cena, a fim de obter um artifício de segundo grau, em que a profundidade de um palco e a massa do corpo do ator aparentem ser figuras planas. Essas mesmas figuras, para serem incorporadas a uma tela ou um *tableau*, já haviam resultado de uma intervenção antinatural sobre o espaço, visto ter sido suprimido seu volume.

Enquanto Derrida pensa o gesto como "intimidade de uma presença a si, como consciência ou sentimento da proximidade a si" (Derrida, 1973, p.374), verifica-se que Diderot, em concordância com a exigência feita por Rousseau de que os espetáculos se adequassem à situação em que se encontra um povo, reclama justamente o contrário: para que o ator consiga ver-se a distância, é necessário que contemple a si mesmo como um volume em meio a um espaço

em três dimensões, para posteriormente transformar-se em sinal sensível que dê a impressão de uma figura na tela.

Eu me proponho a demonstrar que o signo mais efetivo não é entendido por Diderot como aquele que mais se identifica com a reação do sujeito às coisas palpáveis, o que o tornaria cativo da metafísica da presença. Farei isso com base em duas versões de uma mesma obra de Diderot, o *Paradoxo sobre o comediante*, publicado postumamente, em 1830, e o esboço que saiu em 1769, denominado *Observations sur une brochure intitulée: Garrick* [Observações sobre uma brochura intitulada: Garrick]. Na publicação de 1830, consta uma passagem que poderia ser utilizada para justificar a postura contrária ao logocentrismo:

> E como seria um papel desempenhado da mesma maneira por dois atores diferentes, se no escritor mais claro, mais preciso, mais enérgico, as palavras não são e não podem ser senão signos aproximados de um pensamento, de um sentimento, de uma ideia; signos cujo valor o movimento, o gesto, o tom, a fisionomia, os olhos, a circunstância dada completam? (Diderot, 2000c, p.31)

Esse trecho dá a entender que o gestual, a inflexão de voz do comediante e sua reação diante de determinada situação não são apenas sinais externos de um indivíduo refugiado em seu mundo interior, mas sua expressão fiel ou uma manifestação imediata, como querem os desconstrucionistas. Desse modo, confere-se substancialidade aos aspectos extraverbais do desempenho do ator. Se a própria palavra enquanto signo, por mais eloquente que seja, nunca revela o suficiente, na medida em que pode apenas externalizar ideias e sentimentos, no *Paradoxo sobre o comediante* haveria indícios de que Diderot tenha dessubstancializado o discurso, para consequentemente erigir o gesto e a inflexão de voz como linguagem da transparência.

Por outro lado, na versão do *Paradoxo* publicada em 1769 sob o título de *Observations sur une brochure intitulée: Garrick*, há uma variante que nos permite questionar a interpretação pós-estruturalista:

> E como a natureza, sem arte, formaria um grande comediante, já que nada se passa no palco exatamente como na natureza, e que os poemas dramáticos são todos compostos segundo um certo sistema de princípios? E como um papel seria desempenhado da mesma maneira por dois atores diferentes, se o escritor mais enérgico, mais claro e mais preciso [usa] palavras que de modo algum podem ser signos absolutos de uma ideia, de um sentimento, de um pensamento? (idem, 1996, p.7-8)

Em primeiro lugar, "nada se passa no palco exatamente como na natureza" (ibidem), o que certamente se aplica ao gestual dos atores. Efetivamente, as palavras não correspondem às ideias, elas são signos, sinais sensíveis. Por outro lado, se as palavras não podem ser consideradas como "signos absolutos de uma ideia, de um sentimento, de um pensamento" (ibidem), o discurso seria um dentre tantos outros signos de que o ator se utiliza. Portanto, segundo a hipótese que Diderot vinha sustentando desde sua primeira abordagem sobre o assunto, o jogo de cena, ao lado do discurso verbal, pode perfeitamente ser um signo a mais, e não grito primal.

Ao interpretar um papel, o ator se vale de preceitos tão rígidos quanto aqueles que a arte poética estipula para a redação do texto teatral. Nunca é demais lembrar que, para Diderot, todo gesto é uma linguagem e, por isso mesmo, implica a articulação, a manipulação do que é natural e imediato; mesmo as atitudes cotidianas revelam sua artificialidade ao serem transpostas para o palco. Consequentemente, a expressão corporal não é sinal de que a coesão com a natureza tenha se rompido, nem responde pela reparação artificial da unidade desfeita.

Segundo Diderot (ibidem), os movimentos corporais e os sons que emitimos deixam de ser naturais, na medida em que ganham significado na prática da convivência. Não há cisma entre o gesto, mais próximo da natureza, e o discurso. Ao mesmo tempo, o fato de que os sinais sensíveis dependam de uma convenção para que se estabeleça seu significado não quer dizer que toda linguagem seja mero jogo de palavras ou um teatro de sombras, de onde não há

saída em virtude do pretenso hiato entre sensação e pensamento, ou à incompatibilidade entre o eu e o mundo, uma lacuna que se tenha de preencher pela presença. Para Diderot, não se institui linguagem enquanto o emissor não fizer contato com o ouvinte, a fim de que sua manifestação reverbere em termos que façam sentido. Por mais que alguém gesticule ou levante a voz, jamais conseguirá se comunicar de fato sem o estabelecimento de relações interpessoais. Entretanto, a própria possibilidade de comunicação enfrenta sérias dificuldades, em virtude das teses epistemológicas e ontológicas assumidas por Diderot.

Tendo-se em mente que as qualidades que permitem ao homem formular um pensamento ou nutrir um sentimento derivam de sua conformação fisiológica, o isolamento implicado na teoria do *tableau* teatral seria a consequência natural de pressupostos epistemológicos que se valem do materialismo mecanicista. Poderíamos fazer essa afirmação com base na teoria da linguagem defendida por Diderot, cujo fundamento filosófico é um tipo de empirismo associado ao monismo materialista.

Como o empirismo pressupõe que a percepção, a memória, a imaginação, o discernimento e o juízo tenham se originado das sensações, e estas, segundo a ontologia materialista, variam conforme a organização corporal de cada homem – em última instância, conforme a organização da matéria –, as ideias concebidas por um homem nunca seriam semelhantes às concebidas por outro. Consequentemente, o significado de uma ideia jamais poderia ser transmitido através de sinais sensíveis, mas tão somente ser expresso, sem ecoar em mente alguma – ao modo da poesia lírica. Nesse sentido, toda linguagem não passaria de uma linguagem privada.

Para sair desse impasse, em obras como *O sonho de D'Alembert* (1769), Diderot continua a defender o materialismo, mas refuta o "materialismo mecanicista, que faria do ser vivo o resultado de certa organização" (Duflo, 2013, p.193),[5] e passa a defender um

5 Entretanto, como adverte Jean Varloot em nota a *Le rêve de d'Alembert* (Diderot, 1987, p.47), "Diderot jamais se qualificou como materialista", provavelmente para evitar as sanções contra os questionamentos aos dogmas católicos.

materialismo em que não se considera o corpo humano como um boneco de corda nem como uma máquina hidráulica. Sua hipótese baseia-se em uma teoria híbrida que Yvon Belaval denomina quimiovitalismo, que corresponderia ao que hoje conhecemos como bioquímica. Prescindindo da intervenção ou do peteleco aplicado por um Primeiro Motor do qual derivaria todo movimento no universo, o quimiovitalismo dá relevo à dinâmica própria da molécula (Belaval, 2003c, p.367). Assim, o contato com o mundo não representa uma ameaça para a integridade física do homem, na medida em que o próprio corpo adquire determinada conformação, também como reação a pressões externas. Em última instância, sem reagentes as células não se reproduzem. Na medida em que o próprio eu depende dessa cadeia de ação e reação para emanar na interação com o outro, não podemos dizer que Diderot tenha restringido o processo de atribuição de sentido de sinais sensíveis àquilo que é gerado internamente, à presença junto de si – momento esse em que, segundo os pressupostos do materialismo defendido pelo autor, sequer se cogitaria qualquer relação intersubjetiva, pelo simples fato de que a figura do sujeito sequer estaria delimitada.

2
A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot[1]

A Luiz Fernando Franklin de Mattos

Ainda que tenha enfatizado a importância do gesto em seus textos estéticos, Diderot não constata uma cisão substancial entre palavra e imagem. Pelo contrário, ele faz uma aproximação entre pintura e poesia, na medida em que todas as artes são consideradas como signos ou sinais de convenção. A hipótese sustenta-se na teoria da linguagem enunciada na *Carta sobre os surdos e mudos* (2000b) e no *Salão de 1767* (1995c), recorrendo subsidiariamente à *Carta sobre os cegos* (2000a), ao *Discurso sobre a poesia dramática* (2005) e ao *Tratado sobre o belo* (2000d). Diderot define a especificidade da poesia, em todos os seus gêneros – incluído o dramático –, como um discurso que comporta elementos imagéticos, por ele denominados hieróglifos poéticos. Por outro lado, a pintura, embora não seja uma linguagem sequencial como a poesia, contém uma espécie de narrativa que culmina com uma ideia central, ao modo da unidade de ação que fundamenta a poética.

*

1 A primeira versão deste artigo foi publicada em *Laocoonte – Revista de Estética y Teoría de las Artes*, Valência, Universidade de Valência/Espanha, v. 3, 2016. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

A distinção entre pintura e poesia postulada no século XVIII e celebrizada no *Laocoonte*, de Lessing, é tema recorrente da área de estética, repropondo-se assim, ainda que em chave invertida, o paralelo proposto por Horácio no século I a.C. Em razão dessa incessante emulação através dos tempos, o assunto tem tido lugar reservado nas súmulas dos estudiosos de história da arte. No entanto, em nível conceitual pode-se dizer que o estabelecimento de limites entre uma arte e outra veio, na contemporaneidade, corroborar a tensão entre presença e representação, causadora de uma hipotética insuficiência ontológica do discurso. Consequentemente, várias modalidades artísticas foram atingidas em cheio, dentre as quais o teatro, pois, em sendo representação, ficaram relegadas à categoria de jogo de cena, tornando-se assim responsáveis por impedir que o homem comunique suas ideias. Isso porque, seguindo um padrão de beleza existente somente em ideia, a prática e a apreciação de obras de arte teriam acarretado o isolamento, a alienação na autorreferência da linguagem formal.

Bento Prado Jr., em texto intitulado "Gênese e estrutura dos espetáculos" (1975), constata uma tendência à desqualificação metafísica da poesia – tanto a poesia escrita quanto cênica –, exemplificada na abordagem de Derrida sobre a *Carta a D'Alembert*. Segundo o autor, Derrida vale-se das objeções levantadas por Rousseau contra uma forma particular de representação, o teatro francês, para proscrever a representação em geral, "assim condenada a deixar escapar a presença" (ibidem, p.24). Por trás da análise do texto de Rousseau, os pós-estruturalistas teriam em mira o logocentrismo, razão pela qual Derrida livra da condenação as festas civis de Genebra, celebradas espontaneamente e a céu aberto, por excelência lugar de libertação da palavra. A festa cívica abre espaço ainda para o gesto expressivo, entendido como grau zero de representação:

> A inocência do espetáculo público, a boa festa, a dança à volta do ponto d'água, se se quiser, abririam um teatro sem representação. (Derrida, 1973, p.374)

Outros autores do século XVIII passaram a receber o mesmo tratamento, em especial aqueles que teorizaram o teatro, tais como Diderot. Ao inane simulacro da literatura dramática tenta-se então opor o impacto do gesto, a eficácia do *tableau* teatral, a firmeza da quarta parede, pontos fortes da estética diderotiana. Mas, ao destacar o gestual como linguagem da transparência, por contraste acata-se a hipótese da inessencialidade do discurso.

Para demonstrar que a obra de Diderot não se ajusta a esse tipo de interpretação, veremos que o enciclopedista rejeita categoricamente a solução metafísica, ao defender a importância da linguagem na concepção das ideias, bem como ao distinguir a sensação, por um lado, e, por outro, a percepção que o pensamento tem sobre os dados dos sentidos. Portanto, para tratar de suas considerações sobre as artes, é preciso antes de tudo analisar a teoria da linguagem enunciada por Diderot, bem como seus pressupostos epistemológicos.

A apreciação de ambos os pontos permitirá que se compreenda por que o enciclopedista não vê a arte como simulacro. A essa colocação se poderia objetar dizendo que o paradigma solipsista continua a vigorar, visto que o modelo que preside à realização e à fruição das obras de arte só existe em ideia.

Jean Starobinski leva o relativismo subjetivo às últimas consequências, ao inverter o ponto de vista sob o qual é encarado o problema da contrafação nas artes. Sua hipótese é que a própria humanidade é caracterizada por uma deficiência ontológica, razão pela qual o simulacro, a pantomima, a máscara, ao invés de ocultar o ser, revelam a verdade sobre o homem, marcado pela falta e pela negação, permanentemente sob o império da necessidade. Assim, o homem só pode ser compreendido sob a ótica de sua "falta de identidade, como 'necessitado', dependente dos outros" (Starobinski, 2012a, p.182). Segundo Starobinski, como o sujeito de toda ideia e pensamento nada mais faz do que expressar essa falha substancial, a indeterminação será sua marca. Não há como nos precavermos, no campo da interioridade, da ausência de parâmetros de julgamento e, do ponto de visto externo, da impossibilidade de se estabelecerem valores morais, em suma, da hipocrisia dentro e fora do teatro.

No entanto, não é compatível com a filosofia de Diderot a constatação de que esse suposto círculo vicioso seja irreversível, pois o autor se vale da noção de bondade natural do homem como termo de comparação de todas as demais ideias. Essa ideia central, por não ser inata, engendra-se justamente no contato com o mundo externo, implicando uma postura ativa do homem, e não negativa; caso não se vivenciem ações que demandem tomar uma decisão entre duas ou mais opções, a bondade natural não se manifesta. Somente em meio à ação, à relação que os indivíduos mantêm entre si, pode-se escolher não prejudicar os outros e favorecer a boa convivência, preservando-se com isso a vida de cada um dos membros da sociedade. Como afirma Diderot em 1758,

> Se o sistema moral for corrompido, o gosto há de ser falso. [...] Da perfeição moral que estabeleceres em teu caráter e teus costumes, brotará uma nuança de grandeza que se derramará sobre tudo. (Diderot, 2005, p.126-127)

No *Paradoxo sobre o comediante*, Diderot expõe a constante tensão entre estética e política, exponencial sob regimes políticos despóticos:

> [Os comediantes] são excomungados. Esse público, que não pode dispensá-los, despreza-os. São escravos que se encontram incessantemente sob a vara de outro escravo. (idem, 2000c, p.65)

Quando o padrão de gosto dissemina a desigualdade, perde-se qualquer critério objetivo de beleza. "Num povo escravo, tudo se degrada" (idem, 2005, p.107).

Neste trabalho, seguimos de perto o texto de Bento Prado Jr. (1975) anteriormente referido, em que se demonstra o anacronismo da interpretação essencialista de Derrida sobre a *Carta a D'Alembert*. Uma vez que Rousseau critica justamente a tendência a generalizar fatos particulares, o que corresponde, em termos teatrais, à atitude de "um público que se toma por universal, espelho fiel da Natureza e da Razão" (ibidem, p.23), seu alvo não é todo e qualquer

espetáculo – o que inscreveria a *Carta* na posteridade de Platão –, mas uma representação local, que projeta sobre o palco um fato histórico referente à França de então, um sistema de governo que dissemina a privatização como paradigma de sociabilidade. Já as festas cívicas celebradas na República de Genebra ratificam a condição de igualdade que alguns afirmam ter existido ali de fato e de direito[2]. A festa genebrina opõe-se ao teatro francês, não por obedecer ao critério metafísico da presença plena, e sim porque a cena francesa tem como pretensão reunir os membros de uma "sociedade que separa profundamente os homens" (ibidem, p.32).

*

Na *Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam* (2000b), escrita por Diderot em 1751, o ponto de partida são os sinais utilizados para a comunicação de nossas ideias, sentimentos e pensamentos. Como informa o título, também os que ouvem e falam se veem diante da necessidade de empregar marcas exteriores que tornem perceptível o que se passa internamente e, assim como na linguagem dos surdos-mudos, convenciona-se que certos movimentos e sons designem determinada referência interior.[3] Desse ponto de vista, toda linguagem implica o estabelecimento de um léxico artificial de sons, marcas e movimentos.[4] Artificial porque, embora

---

2 Derathé (2009, p.32ss.) contesta a tese de que a constituição de Genebra tenha sido o referencial de Rousseau em seus escritos políticos.

3 Segundo Fried (1980, p.79), tanto na pintura quanto no teatro, Diderot tinha aversão por posturas esdrúxulas, razão pela qual ele defende que a situação das personagens, bem como seu "gesto e a expressão facial [devem] realmente transmitir aquilo que presumivelmente significam".

4 A fim de corroborar sua teoria, Diderot inventa uma espécie de fábula na qual um surdo veja em execução um cravo ocular, instrumento em que os sons são substituídos por panos com cores de diferentes matizes: "Meu surdo imaginou [...] que cada matiz tinha no teclado o valor de uma das letras do alfabeto, e que por meio dos toques e da agilidade dos dedos, ele combinava essas letras, formava com elas palavras, frases, enfim todo um discurso em cores" (Diderot, 2000b, p.100-101).

o corpo seja mobilizado, o impulso surgido da disposição fisiológica só se torna signo quando repetido e reconhecido como tal.

O *handicap* dos surdos-mudos, a deficiência em seus órgãos de emissão da fala e/ou captação de sons, não os impede de aprender e fazer uso de um idioma. Para Diderot, a capacidade de dominar a linguagem em toda a sua extensão não é condicionada por um dos sentidos apenas – no assunto em pauta, a audição. Em se considerando a gênese das ideias, nenhum dos sentidos predomina; nem por isso o enciclopedista opta por uma solução essencialista, que o leve a definir a linguagem como reflexo de um pensamento fundado em ideias inatas. Longe disso, Diderot defende que toda linguagem remonta a sensações, ainda que tenha seu significado estabelecido em pensamento.

Diderot, fiel ao regime materialista, não estabelece, do ponto de vista ontológico, uma distinção entre sensação e pensamento. Considera, no entanto, que do ponto de vista epistemológico a sensação se apresente antes de ser discriminada pela razão. A sensação é a fonte de nossas ideias, mas o homem dispõe de cinco sentidos, cada um deles fornecendo dados discrepantes, conforme a especificidade e a autonomia das partes do corpo mobilizadas pela percepção.

A ideia relativa a um mesmo objeto, captada pela visão, será distinta da ideia que se forma pelo tato, e é justamente a simultaneidade de elementos paradoxais que faz que o pensamento entre em atividade para comparar, agrupando ou discriminando o que inicialmente aparece como um emaranhado.

A análise das ideias derivadas da sensação está na base da formação, do desenvolvimento e do aperfeiçoamento das línguas. Como resultado da discriminação das diversas qualidades sensoriais de um objeto, o que virá a ser o substantivo de uma frase passa a ter papel de destaque, por centralizar essas qualidades. Na ordem natural em que as ideias se apresentam, as sensações precedem todas as demais, mas na ordem estabelecida pelo pensamento – denominada por Diderot ordem de instituição –, as qualidades dos objetos, ou seus adjetivos, ficam em segundo plano.

Ao se adequar à ordem de instituição, o pensamento sofre uma inversão que se explica pela necessidade de se distinguirem as ideias,

a fim de que sejam comunicadas. Desse modo, ideias que internamente se concebem em simultaneidade são dispostas em um discurso sequencial para que se façam entender. Mas

> a sensação não tem de nenhuma maneira na alma esse desenvolvimento sucessivo do discurso; e se ela pudesse comandar vinte [...] bocas, cada boca dizendo sua palavra, todas as ideias precedentes seriam expressas ao mesmo tempo [...]. Uma coisa é o estado de nossa alma e outra a conta que dele nos damos, seja a nós mesmos, seja aos outros; uma coisa é a sensação total e instantânea desse estado e outra, a atenção sucessiva e detalhada que somos forçados a dar-lhe para analisá-la, manifestá-la e nos fazer entender. (ibidem, p.109-111)

O substantivo passa então a subordinar o adjetivo, o verbo e os complementos, e isso ocorre a fim de que o pensamento ganhe em objetividade, de modo a ser compreendido pelo sujeito pensante de que emanam as ideias e por aqueles aos quais serão transmitidas. Como observa Massimo Modica, embora esse processo facilite a compreensão das ideias, "a ordem sintática pode estar repleta de inversões, em comparação com a 'ordem natural'" (Modica, 1997, p.171), de acordo com a qual as sensações se apresentam em simultaneidade e os primeiros a se distinguirem são os adjetivos.

Mas o processo somente se completa quando a própria língua é tematizada, ao transformar-se em material a ser manipulado pelo artista. Se o ato de sentir, ver, ouvir já requer que se tenha discernimento para reconhecer imagens, sons, toques, odores, sabores e desse modo distinguir cada uma das determinações sensoriais, a preeminência do substantivo numa frase será reconhecida como fictícia, embora necessária, porque a própria imediatez com que os sentidos nos impressionam só se torna reconhecível quando os nomes são proferidos em ordem. Para Diderot, a estrutura sintática de subordinação é totalmente adequada às especificidades do discurso oral e escrito, segundo as quais os elementos verbais devem ser enunciados um após outro. Já outros tipos de linguagem, que lidem com suportes diferentes como cores e ritmos, gestos e inflexões de

voz, revelam um tecido de relações muito próximo da simultaneidade em que se apresentam as sensações. Ou seja, um objeto pode ser percebido visualmente, mas ao mesmo tempo pelo tato, pela audição, pelo paladar, pelo olfato, de modo que dele emane uma diversidade de impressões. Esses dados heteróclitos têm como expressão privilegiada outras sortes de linguagem, em especial a linguagem artística, menos sequenciais e unívocas do que o discurso.

Nesse caso, a arte da pintura é exemplar, pois a multiplicidade de elementos de um quadro é contemplada em um só instante, em bloco, distinguindo-se somente ao serem submetidos à análise. É isso que se expõe diante do observador, a visão do instantâneo como resultado da reunião artificial de elementos esparsos.

No *Salão de 1767*, Diderot (1995c, p.284) afirma que "o sol do pintor não é o do universo, nem poderia ser". Não poderia ser porque o calor e a luminosidade solares são percepções sensoriais às quais se atribui o nome de sol. O sol do pintor, por sua vez, possibilita constatar que o sol não se reduz a um nome, porque as percepções do objeto sol são compartilhadas e reconhecidas pelos demais seres humanos, tal como fica registrado na pintura, pela distribuição de cores em que predomina o branco ou o amarelo, sobreposto em geral ao azul do céu etc. É "o olhar dos outros que torna possível a objetividade do conhecimento", resume Colas Duflo (2013, p.149).

Igualmente, elementos de linguagem extraverbal, como expressões faciais, movimentos corporais, sussurros e bramidos, dentre outros, devem ser, em primeiro lugar, compreensíveis para o emissor, e isso pressupõe que tenham sido convencionados como signos de dor ou prazer e as mais variadas ideias. Em sua pesquisa sobre a noção de sensibilidade no Iluminismo francês, Jessica Riskin (2002) observa que, na vertente da teoria da linguagem em que se incluem as obras de Diderot, a atividade do pensamento está atrelada ao reconhecimento e ao emprego de signos linguísticos, o que depende mais da interação social que da reflexão individual.

> Uma criança criada por ursos [...] nem chegaria a reconhecer seus próprios gritos como signos, não tendo ouvido algo parecido

> vindo de outra criatura. Somente se "tivesse vivido com outros homens" conseguiria perceber o significado de gritos humanos naturais. (ibidem, p.239)

Mas Diderot observa que esses signos correm o risco de se tornar letra morta. Nesse caso as palavras são enunciadas, mas as ideias que se relacionam com elas não são transmitidas. A obra de arte faz pensar sobre as palavras, sobre os gestos, sobre a percepção como um todo, razão pela qual a linguagem literária se distingue da linguagem ordinária. No entanto, como a comunicação de signos menos unívocos implica o estabelecimento de outra convenção que não a discursiva, ficaríamos tentados a concluir que a linguagem literária equivale ao discurso, devido ao seu caráter sequencial. No entanto, de acordo com Diderot, a poesia, seja ela no gênero do romance, do drama, ou puramente lírica, só se efetiva ao incluir, junto da frase sintaticamente ordenada, a expressão hieroglífica.

> Passa então no discurso do poeta um espírito que move e vivifica todas as sílabas. O que é este espírito? Eu senti por vezes a sua presença; mas tudo o que sei a seu respeito é que ele faz com que as coisas sejam ditas e representadas todas ao mesmo tempo; [...] o discurso não mais é somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas [...] é ainda um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros que o pintam. (Diderot, 2000b, p.116)

A noção de hieróglifo poético explica como a linguagem sequencial consegue assimilar as propriedades imagéticas do hieróglifo, com a finalidade de que se potencialize seu efeito. A poesia, enquanto afeta a audição, faz que a visão imagine estar vendo a cena, a alma do ouvinte então se comove e o entendimento correlaciona todos esses elementos.

Vê-se assim como foi colocada para Diderot a necessidade de superar os limites da filosofia empírica: uma vez que a experiência de um indivíduo não pode se igualar à de outro, o empirismo clássico

dispõe que as ideias das pessoas não sejam acessíveis umas às outras. Não haveria ponto de confluência entre o signo usado para comunicar uma ideia e o significado, de foro íntimo. Com efeito, Diderot salienta recorrentemente o aspecto convencional de toda linguagem. No entanto, se as próprias sensações são reunidas ou discriminadas por meio de recursos linguísticos que as artes tornam evidentes, o pensamento depende desses signos para operar. Dos signos é que se originam ideias, e não vice-versa. Os signos dão diretrizes para o pensamento, de modo sequencial ou de modo simultâneo, segundo a diferença de suporte. Justamente porque o significado dos nomes e de quaisquer outros sinais sensíveis não reside na interioridade é que a linguagem se torna objetiva, mas a arbitrariedade não está fora de questão enquanto o acordo continuar a ser um instrumento particular, relativo.

Tentando resolver o problema do relativismo nas artes, Diderot, no *Tratado sobre o belo*, define

> *belo* fora de mim tudo aquilo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a ideia de relações; e *belo* em relação a mim, tudo o que desperta esta ideia. (idem, 2000d, p.250, grifo do autor)

As artes imitam a natureza, mas o caráter objetivo e universal do belo não se confunde com a particularidade de algum modelo, nem com a reprodução do que se vê, se ouve e se sente. Mesmo as relações como as de proporção na pintura, por exemplo, não podem ser tomadas como padrão de beleza, uma vez que a obra de arte revela relações que, para os homens, são mais significativas do que a exatidão das formas geométricas.

> A relação em geral é uma operação do entendimento, que considera seja um ser, seja uma qualidade, na medida em que este ser ou esta qualidade supõe a existência de um outro ser ou de uma outra qualidade. Exemplo: Quando digo que Pierre é um *bom pai*, considero nele uma qualidade que supõe a existência de uma outra, a do filho. (ibidem, p.254, grifo do autor)

Ao se tomar a proporção geométrica como padrão de beleza, leva-se em conta apenas a matéria inerte, e não suas relações com a matéria sensível, cujo desdobramento culmina na espécie humana. No exame de uma obra de arte não se impõe uma ordem preestabelecida, tenta-se descobrir sua singularidade, sempre em correlação com o homem, o que garante a objetividade do juízo estético. Como diz Yvon Belaval,

> À evidência cartesiana, considerada subjetiva demais, será preferível a certeza experimental. (Belaval, 2003a, p.13)

Se os interesses particulares podem eventualmente comprometer a própria sobrevivência do indivíduo e a preservação da espécie, o padrão de beleza deixa de ser determinado por critérios subjetivos.

Assim, a multiplicidade dos fenômenos é submetida a um único e mesmo princípio para os que ouvem, falam, veem, para os surdos-mudos, para os cegos. O primeiro texto de Diderot sobre o assunto, a *Carta sobre os cegos para uso dos que veem* (2000a), de 1749, comenta as operações de catarata que vinham sendo tematizadas pela filosofia e se detém no fato de que os cegos recém-operados não conseguiam ver de pronto as formas geométricas conhecidas por eles, antes da operação, através do tato. Demorava muito até que os operados chegassem a reconhecer os objetos pela visão; na vida real um deles chegou a furar a tela de um quadro, acreditando que ali houvesse de fato profundidade espacial (Riskin, 2002, p.37).

A experiência das operações de catarata, em primeiro lugar, demonstra que a visão de objetos é fruto de um longo aprendizado. O mesmo vale quanto aos demais sentidos. Pelo tatear constante de uma figura que outros reconheçam como tal, uma esfera será definida pelo cego como um sólido regular com superfície curva e lisa. Porém, as propriedades das formas geométricas também podem ser descritas sem contato físico. Considerando objetivamente a esfera, ela pode ser definida como uma sequência de pontos alinhados a igual distância de seu centro.

Na época, um catedrático inglês que, embora cego, havia se notabilizado como matemático conta a Diderot, em suposta conversa relatada na *Carta sobre os cegos*:

> Aqueles a quem eu demonstrava as propriedades do círculo e do quadrado não estavam com as mãos em meu ábaco e não tocavam os fios que eu estendera e que limitavam minhas figuras; entretanto eles me compreendiam. (Diderot, 2000a, p.137)

Para se fazer entender nas aulas, o matemático cego não necessitava da experiência tátil, porque definia as propriedades das formas geométricas empregando equações de geometria analítica. Ernst Cassirer (1992) observa que essa transição foi determinante para a constituição da estética, como parte de um amplo processo cujo impulso teria sido dado pela filosofia cartesiana:

> Considera Descartes que o único progresso verdadeiramente decisivo que realizou em relação ao método geométrico dos antigos foi o de ter sido quem primeiro dotou a geometria de uma independência e de uma suficiência racionais autênticas. A geometria antiga é, sem dúvida nenhuma, uma escola incomparável do espírito, mas não pode [...] aguçar o espírito sem ocupar incessante e simultaneamente a imaginação até exauri-la, enfim, por ocupá-la em toda sorte de figuras e problemas particulares. A busca não pode, nesse caso, evitar perder-se indefinidamente na consideração de casos especiais e ser obrigada a inventar e a efetuar uma demonstração especial para cada grupo de casos específicos. A nova análise cartesiana vai por cobro a esses obstáculos: ela contém regras universais e desenvolve métodos válidos em todos os casos, implicando a solução dos casos especiais e sua determinação *a priori*. (ibidem, p.382)

A particularidade das figuras, que implica necessariamente desvios e falhas de cálculo, é deixada de lado por falta de objetividade. Se não ocorresse essa simplificação, o pensamento ficaria enredado

na descrição de características particulares e jamais conseguiria ser transmitido ou compreendido em sua totalidade (Haquette, 2014, p.23). Diderot observa, no *Salão de 1767*, que esse processo se inicia na infância, quando as palavras

> se fixavam em nossa memória e seu sentido em nosso entendimento, ou por uma ideia, ou por uma imagem; e essa ideia ou imagem vinha acompanhada de aversão, raiva, prazer, medo, desejo, indignação, desprezo. [...] Mas ao longo do tempo [...] deixamos de lado a ideia e a imagem, para nos atermos ao som e à sensação. Um discurso pronunciado não passa de uma longa sequência de sons e de sensações primitivamente excitadas. O coração e as orelhas ficam de prontidão, mas o espírito está ausente [...]. Sem essa abreviação, não poderíamos conversar. Precisaríamos de um dia inteiro para dizer e apreciar uma frase mais longa. (Diderot, 1995c, p.218)

Como observado anteriormente, Yvon Belaval discordará de Ernst Cassirer no tocante à aplicação da evidência cartesiana à teoria estética elaborada por Diderot. Sem a certeza experimental, não se pode afirmar a objetividade do padrão de gosto, que permaneceria um critério duvidoso porque subjetivo, fundamentado em uma certeza individual.

É à linguagem literária que compete reativar ideias e imagens negligenciadas no processo de abreviação do discurso indispensável à comunicação. Embora a base da poesia também seja o discurso assim despido de ideias, Diderot considera possível que a concisão característica da linguagem discursiva possa ser relaxada para que se introduzam elementos imagéticos e se incorporem ideias aos sinais sensíveis. A principal ideia a ser recuperada, em termos de estímulo sensorial, é aquela que fortaleça a aproximação entre os homens, a convivência harmoniosa, fundamento de todas as línguas.

Esse postulado está de acordo com o princípio da preservação da espécie, entendido como ideia que orienta toda atividade do pensamento. Diderot define a natureza humana pela bondade, uma

vez que a agressividade atávica seria evidentemente prejudicial à conservação da vida. Consta do *Discurso sobre a poesia dramática*, publicado por Diderot em 1758:

> "A natureza humana é portanto boa?" Sim, meu amigo, e muito boa. [...] Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem. (Diderot, 2005, p.45)

Desde a redação do verbete "Direito natural", publicado no volume de 1755 da *Enciclopédia*, Diderot já vinha indagando:

> Mas, se tiramos do indivíduo o direito de decidir sobre a natureza do justo e do injusto, onde apresentaremos esta grande causa? Onde? Diante do gênero humano; é a ele que cabe decidi-la, porque o bem de todos é sua única paixão. As vontades particulares são suspeitas; elas podem ser boas ou más, mas a vontade geral é sempre boa, nunca se engana, nunca se enganará. (idem, 2006b, p.80)

A cadeia de relações que permite definir como bela uma obra de arte sempre chegará a termo com essa ideia no horizonte, a bondade natural do homem. O mesmo princípio norteador a distingue das obras da natureza, já que o pendor natural é irreversível, ao passo que o artista tem possibilidade de deliberar, concebendo sua obra das mais maneiras diversas, conforme o efeito esperado. Já a "bela ordem, que vos encanta no universo, não pode ser outra senão esta", argumenta Diderot (1995c, p.180).

Ainda no *Salão de 1767*, Diderot diz que, para se definir o que é belo, é preciso antes indagar

> o que sou? O que é um homem, um animal? [...] Mas o homem não é um lobo nem um cão... [...] Todo ser tende à felicidade, e a felicidade de um ser não pode ser a felicidade de outro... A moral encerra-se nos limites da espécie. (ibidem, p.205-206)

A autonomia do belo ante a natureza não se sobrepõe ao que seja útil ou contribua para a felicidade do homem, que consiste em perseverar em seu ser.

Como foi dito, certas modalidades de obras de arte realizam-se em uma sequência temporal, como a música e a literatura, mas outras, como a pintura, mostram em simultaneidade os diversos aspectos de uma imagem. Nem por isso a pintura deve abrir mão de um princípio ordenador, na confluência de elementos que a constituem. Diderot cita como exemplo uma pintura de paisagem em que há diversos planos, bem como pequenas cenas incidentais, mas uma única e mesma ideia engendra a obra de arte: "Mostrar que aqui passa um homem" (ibidem, p.400). No estabelecimento de relações entre os elementos de uma obra de arte, esse é o critério que dá unidade à obra, é sua ideia central, seu padrão de beleza.

Por essa amostra, vemos que a pintura comporta uma espécie de narrativa que a aproxima da literatura. Deve-se a Starobinski (2012a) a constatação de que nos *Salões* também a pintura compreende uma sucessão de instantes, como se, a partir da paisagem ou da cena figurada, estivesse sendo esboçado um romance. Isso porque, no momento escolhido pelo pintor,

> devem-se incluir as marcas do instante precedente, os índices do instante que se seguirá. Ele [o pintor] usurpa uma duração. (ibidem, p.339)

Diversas circunstâncias concorrem para que se chegue ao instante representado em uma tela, e, tendo em vista o ocorrido no instante imobilizado, espera-se sua repercussão. Como aconselha Diderot,

> um bom método para descrever quadros [*tableaux*], sobretudo os de tema campestre, é adentrar o lugar da cena pelo lado direito ou pelo lado esquerdo e, começando pela beirada inferior, descrever os objetos à medida que eles se apresentam. [...] Eu vos diria, então, caminhai até encontrar à direita um grande rochedo [...]. Prossegui vosso caminho. (Diderot, 1995c, p.301)

Se a imagem fixada em um quadro faz parte de uma sucessão temporal semelhante à que dá corpo à poesia, a teoria do hieróglifo poético, por sua vez, vem entrecruzar pintura e poesia. O que dizer então do interdito que consta do *Salão de 1767*: "*Ut poesis, pictura non erit*"? (ibidem, p.150).[5] Diderot fornece ele mesmo argumentos para enfrentar o problema. A arte é imitação da natureza, e não de outras obras de arte, portanto equivoca-se quem pratica a pintura como ilustração de episódios das obras literárias. Ao se julgar a questão do ponto de vista do artista e do receptor da obra de arte, também não haveria nexo entre poesia e pintura, pois, fisiologicamente falando, a linguagem mais adequada à emissão da fala e à captação de sons é o discurso sequencial, enquanto a visão contempla, em uma só percepção, simultaneamente, os mais diversos planos, a variação de incidência de luz, volume, profundidade, objetos de distintas formas.

Yvon Belaval reconhece a incompatibilidade entre ambos os suportes, ao dizer que, para Diderot, "só metaforicamente a língua é um quadro [*tableau*]" (Belaval, 2003a, p.108). Por princípio, a pintura faz que os homens expressem suas necessidades, seus afetos, e assim se comuniquem, mas o discurso vem complementar a linguagem plástica, do ponto de vista da abrangência da comunicação. Efetivamente, "Diderot jamais abandona seu estatuto de escritor" (ibidem, p.109), como parte de um trabalho comum entre sábios que, pela escrita, vencem as distâncias e trocam informações úteis pelo interesse geral do gênero humano. A finalidade primeira do aparecimento de uma linguagem, estabelecer a boa sociabilidade entre os homens, não se perde com a mudança do registro plástico para o registro oral ou escrito, pelo contrário, potencializa-se por essas vias. O gesto encontra-se mais próximo da expressão de nossas emoções, bem como daquilo que possa suprir nossas necessidades. Desse ponto de vista, "a linguagem gestual [...] é mais primitiva, mais verdadeira do que nossa linguagem falada" (ibidem, p.211),

5 Este trecho pode ser traduzido, com uma certa licença: "Que a pintura não seja como a poesia". Faz referência à passagem da *Arte poética*, de Horácio, verso 361, em que se diz: "A poesia é como a pintura" [*ut pictura poesis*].

mas isso não implica esmaecimento ontológico do gesto com relação ao discurso falado ou escrito.

Embora Belaval acredite que Diderot tenha franqueado os limites entre plástica e discurso, por considerar toda linguagem como um meio de comunicação entre os homens, ainda é preciso enfrentar o problema de que a visão e a audição são irredutíveis, em termos da conformação fisiológica que determina a diferença entre as sensações.[6] Um passo nesse sentido pode ser dado ao se entender a filosofia materialista defendida por Diderot como uma reação ao sensacionismo. Como consta da hipótese central da *Carta sobre os cegos* e da *Carta sobre os surdos e mudos*, as ideias se constituem por julgamentos em que nenhum dos sentidos prepondera. Pode-se objetar que, no caso do matemático cego, Diderot tenha se referido a demonstrações, a equações algébricas, a cálculos exatos, ao passo que as artes lidam com a inconstância da imaginação. No entanto, a imaginação também se vale do julgamento para conceber a ideia central que dá unidade a uma pintura, por exemplo.

De qualquer modo, em nenhum dos casos ocorre uma síntese entre os elementos pictóricos e poéticos. Isso porque, como se deduz principalmente das duas *Cartas*, entre ambas as linguagens a tensão será permanente. O discurso, ainda que escrito e por isso voltado para a visão, manterá o desenvolvimento sucessivo adequado à emissão de fala e à captação pelo ouvido. A pintura requer ser percebida pela visão em um único instante. Qualquer aproximação entre os dois suportes será paradoxal, implicando contradição.

Referência obrigatória sobre o assunto é a leitura que Derrida (1990) faz do *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*, obra de Condillac em que o pós-estruturalista constata uma discriminação no próprio âmbito das sensações, com base em sua maior ou menor intensidade. Como explica Michel Delon,

---

6 Cf. a seguinte passagem da *Carta sobre os surdos e mudos* (2000b, p.122): "Os homens, ao instituir os primeiros elementos de sua língua, apenas seguiram, segundo todas as aparências, o máximo e o mínimo de facilidade que encontraram na conformação dos órgãos da palavra".

> Jacques Derrida faz uma leitura da obra de Condillac como um "romance da força". [...] Se as sensações tivessem a mesma intensidade, o homem não conseguiria tomar consciência delas, nem formaria ideias a partir daí. Somente ao diminuir em intensidade a força das sensações, excetuando-se uma delas, Condillac consegue conduzir sua estátua rumo ao desenvolvimento. (Delon, 1988, p.76)

Como proposto por Derrida (1990, p.28), explica-se assim "o funcionamento produtivo da analogia pelo princípio da diferença de grau", de força ou vivacidade das sensações. No entanto, para Derrida a analogia que se estabelece entre uma sensação mais forte e outra mais fraca se origina de um sentimento interior (ibidem, p.69), ao passo que, segundo Diderot, a nuança ou gradação entre sensações, e consequentemente entre ideias, reporta-se a algo mais amplo do que a percepção individual.

Como foi dito, a simultaneidade de dados paradoxais provindos dos diversos sentidos faz que o julgamento entre em atividade e passe a estabelecer diferenças, engendrando ideias, palavras, sentimentos, e daí projetando imagens ou outros sinais sensíveis usados para que os homens compreendam o que se passa em seu interior. Resolver a contradição seria parar de pensar. A interação entre pintura e poesia concorre para que o pensamento e o julgamento se mantenham operantes. Isso porque, em vista do desacordo entre uma e outra linguagem, é preciso tomar uma posição.

A multiplicação das formas de diálogo que vem à tona na obra de Diderot cumpre a função de abrir espaço para o julgamento dos outros. Desse modo é possível suplantar a esfera da "simples particularidade subjetiva" (Duflo, 2013, p.149). Diante do problema da objetividade do conhecimento,

> não se pode mais contar com [o critério de] veracidade divina como terceiro termo que estabeleça uma ligação entre o conhecimento e seu objeto. Ainda assim, há um meio de ultrapassar a simples subjetividade, através da comparação com o julgamento dos outros [...].

Os outros não são Deus, mas em todo caso o desacordo é signo da possibilidade de [haver] um erro. (ibidem)

Nas artes, a reunião de suportes discrepantes, como elementos sequenciais implicados na linguagem discursiva, e elementos pictóricos, que não se desdobram no tempo, mas se detêm em um só instante, contribui para retraçar imagens e ideias que a linguagem ordinária tenha negligenciado, retomando-se assim a transmissão daquilo que ficou na história ou que só tenha persistido na interioridade. Esse resgate não se dá aleatória ou espontaneamente, como fenômeno natural, pois, se as línguas não favorecem mais a sociabilidade, é aí que o pendor pelo bem existe somente em ideia, em pensamento, sem encontrar expressão adequada.

Para Diderot é ponto pacífico a distinção entre pintura e poesia; não obstante, sua intersecção impõe-se para que o julgamento seja chamado a arbitrar a contradição inerente a toda linguagem artística, marcada pelo trânsito entre o sequencial e o instantâneo. Do choque entre sinais sensíveis, uma ideia inaudita pode então se manifestar, a de que, do ponto de vista natural, os homens não representam uma ameaça uns aos outros. Para chegar a tanto, é preciso instituir signos que transmitam essa ideia. E como entrar em acordo sobre o significado de sinais que transmitam a ideia de equanimidade, ante a hegemonia da linguagem privada, particular e individual, compreendida apenas pelo sujeito de uma experiência interior, em total isolamento?

Explica-se assim a conclusão a que chegam alguns comentadores da obra de Diderot, ao dizer que somente em ficção realiza-se o ideal de que o belo e o bom, ou a estética e a moral possam conciliar-se. Eis um filósofo que "rejeita todo *a priori* e só no âmbito da arte admite o modelo ideal" (Belaval, 2003a, p.54).[7] A hipótese desconsidera o caráter experimental da filosofia de Diderot, esse materialista

7 Ver ainda em Belaval (2003a, p. 277): a moral "tem consistência diferente [...] do que os temas gerais da filosofia do conhecimento ou mesmo da *estética*" (grifo do autor).

convicto.[8] Se, por um lado, devemos ter em mente que Diderot não perde de vista a reiteração histórica do despotismo na política, bem como seu desdobramento moral – um individualismo que impede até mesmo a expansão dos limites da linguagem e do pensamento –, por outro lado essa ideia só conseguirá ser compreendida quando se tornar problemática, através de sensações paradoxais que demandem a arbitragem de um terceiro termo que efetivamente funcione como critério objetivo, o qual sempre irá desembocar na sociabilidade natural do homem.

8 No entanto, Jean Varloot adverte que, por prudência, "Diderot jamais se definiu como materialista" (Diderot, 1987, p.47).

3
O modelo ideal nas artes: modelo de que e para quem?[1]

Contesta-se aqui a leitura exclusivamente naturalista que se faz das teorias de Diderot sobre a origem e a função do modelo ideal nas artes. O modelo ideal, assim como não pode ser entendido como fruto de um processo indutivo que emana de certa disposição fisiológica, também não é concebido pelo ator em estado de isolamento, resultante de um julgamento íntimo ante a tensão entre razão e sensibilidade. A hipótese a ser defendida é que essas alternativas sejam desdobramento de um modelo ideal originado no solo da política, mais especificamente, uma vertente constitucionalista, contrária à política de concessão de privilégios praticada pelo *Ancien Régime*, de modo que na plateia nenhum espectador admire as elites, nem queira se identificar com elas. Embora Diderot considere que a equanimidade seja uma tendência natural aos membros da espécie humana, é o aspecto convencional da linguagem, a artística inclusive, que justifica sua opção pelo sistema constitucionalista – que no estado civil garante direitos iguais para todos –, como a concretização do ideal a ser perseguido e a ser disseminado pelas artes.

*

1 A primeira versão deste artigo foi publicada sob o título "Diderot e o romantismo na política", na *Revista Discurso*, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, v. 47, 2017. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

As teorias de Diderot sobre a origem e a função do modelo ideal nas artes não podem ser consideradas sem que se leve em conta seu componente fisiológico, como extensão do materialismo defendido pelo autor. No entanto, no trânsito da matéria sensível à articulação de ideias, outros fatores intervêm, consequentemente, torna-se insuficiente a explicação sensacionista.

O modelo ideal vai além, não apenas do sensacionismo, mas também da leitura segundo a qual as ideias são fruto de um processo cognitivo individual, estritamente interior. Para Diderot, o modelo de interpretação de um papel é concebido em ideia pelo comediante. Sua expressão corporal, sua declamação e a caracterização da personagem como um todo devem basear-se nesse ideal. Ambas as conotações da noção de ideal – um modelo que só exista em ideia e que seja o ideal a ser buscado – estão ligadas à possibilidade de a arte manter seu vínculo com a natureza. Isso quer dizer que a arte, embora seja um artifício, pode contribuir para preservar a tendência natural do homem à sociabilidade.

No âmbito das instituições, o sistema político constitucional, garantindo que todos sejam iguais perante a lei, vem corresponder à igualdade existente entre os membros da espécie humana. Desse modo, todas as demais convenções, dentre as quais o teatro, ganham significado ao postular esse ideal.

Assim, o modelo ideal não se origina da experiência individual. Tanto a ideia que orienta seu desempenho quanto o ideal a ser perseguido pelo ator emanam de uma vertente da política ancorada no ideal iluminista de direitos iguais para todos, contrária aos privilégios das elites, de modo que na plateia nenhum espectador as admire, nem queira se identificar com elas. Além disso, não se admite que nenhum cidadão seja posto em situação de marginalidade, de depauperamento ou alienação total de direitos. Ocorrendo em cena, em qualquer outra obra de arte ou na sociedade, será uma situação provisória a ser revertida ou vista como abjeta, de modo que ninguém considere natural permanecer nessa condição.

Segundo Diderot, a solução para o problema da elaboração de um modelo ideal que, embora seja um artifício, faça jus à condição

de igualdade natural em que se encontram os membros da espécie humana passa necessariamente pela teoria da linguagem. O modelo ideal tem como ponto de partida determinada disposição fisiológica, mas se engendra e se expressa por meio de técnicas e discursos elaborados por um grande número de pessoas, e não por um indivíduo, em estado de isolamento.

Ainda que as palavras e todo tipo de discurso não correspondam exatamente às ideias, Diderot os considera indispensáveis para que o pensamento entre em operação. O que se pretende demonstrar é que, dado o caráter convencional da linguagem, para que o pensamento se desenvolva plenamente deve ser observada a equanimidade nas relações socioeconômicas. Diderot encontra assim na própria dinâmica do pensar a justificativa para sua opção política.

*

Diderot refere-se ao modelo ideal pela primeira vez em 1751, no verbete "Admiração" da *Enciclopédia*:

> Admiramos em geral aquilo que está acima de nossas forças ou para além do conhecimento que já temos. [...] Quanto mais uma criatura pensante vê longe no âmbito da natureza, tanto maior será seu discernimento e tanto mais ela admirará. De resto, é preciso ter cuidado com esse que é o primeiro movimento de nossa alma diante da presença de objetos, para que ninguém se entregue a ele sem o respaldo de algo conhecido, de modelos aos quais se possa relacionar o objeto presente. Os modelos devem ser de uma beleza universalmente aceita. Há espíritos que dificilmente se espantam, aqueles que a metafísica elevou acima do que já foi feito, que relacionam tudo o que veem, escutam etc. ao que seja possível, e que estabeleceram para si um modelo ideal abaixo do qual permanece tudo o que já foi criado. (Diderot, 1751, p.140-141)

Define-se aqui o projeto de distinguir a objetividade do conhecimento, para além da variabilidade dos dados da percepção sensorial.

Na obra ulterior de Diderot, o modelo ideal espraia-se da ciência para as artes, regendo o trabalho do poeta, do pintor, do escultor ou do ator. O ponto de vista do escultor estaria referido no próprio verbete "Enciclopédia":

> Considerando-se que a perfeição absoluta de um plano universal não remediaria a fraqueza de nosso entendimento, apeguemo-nos ao que convém à nossa condição de homem e contentemo-nos em retornar a alguma noção bem geral. Quanto mais o ponto de vista de onde considerarmos os objetos for elevado, mais ele nos descobrirá em extensão e mais a ordem que seguiremos será grande e instrutiva. [...] Como estabelecer uma justa proporção entre as diferentes partes de um todo tão grande? Se esse todo fosse a obra de um homem só, a tarefa não seria fácil; o que é, pois, essa tarefa, quando o todo é obra de uma sociedade numerosa? (idem, 2011, p.165-166)

Segundo Diderot (2011), o modelo ideal assim estabelecido seria comparável a uma estátua colossal, como se toda a coletividade fosse incluída aí. Do alto, o campo de visão é muito mais amplo do que aquele que se tem de baixo, do minúsculo ponto de vista do indivíduo, portanto o potencial de conhecimento também é mais abrangente.

O paralelo com a estatuária repete-se nas *Conversas sobre O filho natural*, publicadas em 1757, bem como no *Discurso sobre a poesia dramática*:

> Tomemos essa estátua e animemo-la. Concedamos a ela os órgãos mais perfeitos que o homem possa ter. Dotemo-la de todas as qualidades que um mortal pode possuir e nosso modelo ideal estará feito. [...] Pois eu teria o modelo ideal de toda verdade, de toda bondade e de toda beleza. Mas é impossível formar este modelo ideal, a menos que os deuses me concedam sua inteligência e me prometam a eternidade. (idem, 2005, p.129)

Descartadas a onisciência e a imortalidade, serão concebidos vários modelos ideais, dando régua e compasso ao movimento do

pensar: o escultor lançará mão de sua arte para chegar ao modelo ideal, o pintor se remeterá à sua e assim por diante.

> Que o filósofo siga o mesmo caminho. Tudo o que parecer bom e belo para este modelo, assim será. Tudo o que lhe parecer falso, ruim e disforme, assim será. Eis o instrumento de suas decisões. (ibidem, p.129-130)

O critério de beleza resulta de um julgamento baseado em um parâmetro existente somente em ideia. O que se aproximar dessa ideia será considerado belo, o que se afastar, feio, desagradável.

Yvon Belaval (1950) tende a considerar o modelo ideal como resultado de um processo indutivo, funcionando como bastidor no entrelaçamento de impressões e ideias soltas, razão pela qual Diderot teria optado por um platonismo invertido:

> Não se parte de um mundo das Ideias que se degradaria no mundo sensível; parte-se de um mundo sensível para ascender gradualmente a um mundo de ideias – agora sem maiúscula – que não são nem divinas nem imutáveis, mas conquistas do homem. (ibidem, p.299)

Jacques Chouillet, em *La formation des idées esthétiques de Diderot* [A formação das ideias estéticas de Diderot] (1973, p.462, 479), tem outra visão, notando que inferir uma conclusão a partir de múltiplas observações faria que nossas ideias se submetessem a um determinismo orgânico, o que não condiz com a primazia atribuída ao juízo na abordagem de Diderot sobre as qualidades fisiológicas do ser humano.[2] Seguindo essa linha, é preciso lembrar que em textos como *Da interpretação da natureza*, de 1753, nos quais Diderot descreve o método experimental em seu caminho da observação à hipótese, chega-se à conclusão de que a própria captação do fenômeno implica presença de espírito:

2 Cf. Dieckmann, 1941, p.176.

> Uma vez que os sentidos eram a origem de todos os nossos conhecimentos, era muito importante saber até onde podíamos contar com o testemunho deles: acrescentamos aqui que o exame dos suplementos dos nossos sentidos ou instrumentos não é menos necessário [...] para o filósofo cuja ocupação diária é apoderar-se das diferenças mais insensíveis. (Diderot, 1989, p.73, 79)

O "exame dos suplementos dos nossos sentidos ou instrumentos" (ibidem) equivale a uma instância de controle do próprio processo indutivo, responsável por ajuizar sua conformidade a padrões objetivos. Até mesmo a questão de gosto passa por esse crivo.

> Diz-se, em literatura, *nunca é preciso disputar gostos*: se se entende que nunca é preciso discutir com um homem que seu gosto é tal, isto é uma puerilidade; se se entende que não há nem bom nem mau gosto, isto é uma falsidade. O filósofo examinará severamente todos estes axiomas da sabedoria popular. (ibidem, grifo do autor)

São postulados como esses que permitem contestar a tese de que o drama burguês preceituado por Diderot seja realista ou um retrato de época resultante de uma espécie de pesquisa sociológica, em contraste com o caráter fantasioso da tragédia neoclássica. Para Diderot (ibidem), o poeta e o encenador não reproduzem em cena um fato histórico, assim como o ator não retrata uma pessoa, embora nem por isso sua obra deixe de fazer sentido. O que lhe confere significado é o modelo em que os artistas se baseiam para realizar suas obras, um padrão que se poderia denominar pessoal, projetado sobre o mundo exterior, mas sediado internamente. As condições em que se encontram as personagens de *Le père de famille* [O pai de família], peça escrita por Diderot em 1758, não são de fato induzidas da experiência. Como consta do *Discurso sobre a poesia dramática* (Diderot, 2005), acrescido à publicação da peça, são as condições que modificam o modelo ideal de caracterização da personagem, e não o oposto.

Impugna-se assim o império dos sentidos sobre a razão, e a sensação deixa de assegurar a veracidade do raciocínio. No entanto,

Diderot exige a contraprova da experiência. Sem isso, a alternativa seria cada cabeça, uma sentença, e o relativismo grassaria. Estaríamos aqui regredindo à instabilidade dos estados de ânimo do artista, à impossibilidade de distinguir padrões objetivos de execução e fruição da obra de arte. Nesse caso, como pleiteia Diderot no *Discurso sobre a poesia dramática*, faz-se "sentir a necessidade de procurar uma medida, um módulo fora de mim" (ibidem, p.128).

O que transporta o homem para fora de si não se encontra aquém do pensamento, pois o ajuizamento consiste em remeter incessantemente os dados da percepção ao modelo concebido em ideia. A ideia tomada como modelo, embora tenha função reguladora, não precede a operação do pensamento, em razão de sua relação de dependência para com o discurso.

Se, no cotejo com o modelo ideal, a sensibilidade mantém-se em constante emulação com a razão, o artista sai de si, não ao se entregar às emoções, mas ao dominá-las. O si mesmo define-se então pelo sentimento, em que se resumem os interesses particulares, as tendências individuais, a vida íntima, a configuração física de cada um, ao passo que estar fora de si reverte em algo mais elevado, uma espécie de autoconsciência cujo exemplo máximo é o desempenho da atriz Clairon, descrito no *Paradoxo sobre o comediante*:

> Ela fez para si um modelo ao qual procurou de início conformar-se; sem dúvida, concebeu esse modelo da maneira mais elevada, mais grandiosa e a mais perfeita que lhe foi possível; mas tal modelo, que tomou da história, ou que sua imaginação criou como grande fantasma, não é ela. (idem, 2000c, p.33)

A atividade do ator consiste então em discriminar o significado das palavras que declama, do gestual, de todos os aspectos plásticos e musicais da encenação, significado que corresponde a instâncias mentais. Seu saber está em discernir que tipo de movimentos corporais, palavras ou sons referem sentimentos, enquanto outra inflexão vocal ou expressão corporal terá correspondência com a razão.

A mudança de registro permite que Diderot afirme, nas *Conversas sobre O filho natural*, praticamente o contrário do que viria a dizer no *Paradoxo sobre o comediante*:

> Felizmente uma atriz de discernimento limitado, de uma perspicácia comum, mas dona de grande sensibilidade, apreende sem esforço um estado d'alma e encontra, sem pensar, o tom [*accent*] que convém aos muitos sentimentos diferentes que se fundem constituindo esse estado e que toda a sagacidade do filósofo seria incapaz de analisar. (idem, 2008, p.122)

No *Paradoxo*:

> Quero que [o comediante] tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis. (idem, 2000c, p.32)

Entra em discussão o predomínio da sensibilidade ou do sangue-frio no temperamento do ator. Como o *Paradoxo sobre o comediante* tem como ponto central a "questão das qualidades principais de um grande comediante", (ibidem) é importante salientar o termo utilizado por Diderot para designar ambos os polos: *qualidades*, não faculdades. Discrimina-se, na opção do uso da palavra qualidade, o monismo defendido por Diderot.

Porque a disposição fisiológica faz ressaltar uma qualidade ou outra, não se pode hipostasiar o orgânico em uma faculdade oculta, pensamento pensante, influxo de outra categoria substancial. Em *O sonho de D'Alembert*, Diderot desenvolve a noção e explica como se reúnem todas as existências em uma só natureza, a matéria. Desse modo, resolve-se o problema da pretensa união entre duas substâncias heterogêneas, anulando ao mesmo tempo a necessidade de uma terceira que promova essa ligação.

Embora do ponto de vista ontológico Diderot não estabeleça uma distinção entre sensação e pensamento, do ponto de vista epistemológico a sensação apresenta-se antes de ser discriminada pela razão. Tanto menor será a coerência lógica da linguagem artística e a univocidade de seu significado quanto mais próxima estiver do campo das sensações.

Os artistas conseguem discriminar essa diferença, em primeiro lugar por tomar os outros e a si mesmos como objeto de observação, considerando a tudo e a todos de modo distanciado:

> [...] são espectadores assíduos do que se passa em torno deles [...]. Apreendem tudo o que os impressiona. (ibidem, p.35)

O sujeito dessa observação não é um indivíduo tomado pela emoção, e nesse aspecto a experiência artística subtrai-se ao psicologismo. Mas, para Diderot, nem o sujeito cognoscente se isenta desse exame, pois em algum momento o observador eleva-se acima do entendimento e julga até mesmo a validade de suas demonstrações. Por ter sido a força propulsora, nesse momento o sentir ocupa uma posição proeminente, numa espécie de inteligibilidade própria do sensível.

Embora o juízo implique distanciamento com relação a ambas as instâncias, tanto a sensibilidade quanto a razão, o modelo ideal daí derivado continuaria a se restringir à esfera do isolamento. Nessa interpretação da noção de modelo ideal, o próprio indivíduo é o módulo a que se remete qualquer conteúdo do pensamento, incluídos os sentimentos, restando assim a necessidade de comprovar a objetividade de seu juízo. Não haveria nenhuma referência objetiva do modelo ideal, nem probabilidade de transmitir essa ideia por intermédio de uma obra de arte.

Como foi dito, há uma linha de interpretação da obra de Diderot que problematiza a noção de modelo ideal entendida como produto de um processo indutivo. Por essa razão, Jacques Chouillet (1973) e outros autores apresentam uma alternativa subjetivista à interpretação fisicalista do tema. No entanto, em suas proposituras o modelo ideal fica confinado ao âmbito individual.

Ernst Cassirer (1992), em seus estudos sobre o Iluminismo, afirma que desde o século XVII a arte vinha buscando o máximo de objetividade possível, ainda que fosse expressão de um sujeito.

> Pois uma coisa é o *impulso* que suscita o processo criador [...], e outra coisa é a *obra* que é o fruto desse impulso. Uma obra digna desse nome, criatura autônoma possuindo verdade e perfeição objetiva, deve despojar-se, em sua pura essência e em sua consistência, das forças subjetivas que eram indispensáveis à sua *gênese*.[3] (ibidem, p.379, grifos do autor)

O ator de fato encarna essa desindividuação, objetivando seu pensamento, como se fosse o pensamento de outra pessoa.[4] Pensar como outra pessoa quer dizer, no caso do comediante, colocar-se em situação de diálogo para assumir um papel predeterminado por preceptivas poéticas, segundo a cláusula dos estados das personagens dramáticas. O discurso também articula-se em gesto e declamação, cenografia, soluções arquitetônicas referentes à sala de espetáculos, ao local de apresentação.

Dentre os artistas, o ator é o único a ter a possibilidade de adaptar constantemente seu trabalho à mudança de público. No caso do teatro, a convenção elaborada desde os gregos é preservada – a tragédia, a comédia –, embora receba outro tratamento, a fim de suscitar pensamentos, ideias e sentimentos nos mais diferentes tipos de público a que o ator se dirija.

Diderot (2000c) demonstra que o bom ator se notabiliza pelo julgamento que faz das condições de seu público e de suas personagens, de modo a aplicar adequadamente seus conhecimentos sobre a

3 Cf. Belaval (1950, p.262), onde o autor propõe uma mudança de perspectiva que parece corresponder à diferenciação notada anteriormente: na gênese ou na fase de construção da personagem, o ator aparece como sujeito da história a ser contada e para tanto libera sua sensibilidade; passado esse momento, executará seu papel com frieza, tornando-se uma obra de arte produzida por si mesmo.

4 Cf. Lewinter (1976, p.22): "O procedimento favorito de Diderot: objetivar seu pensamento, emprestando-o a outrem – Saunderson, D'Alembert, Rameau".

teoria dos gêneros literários, sobre técnicas de representação, sobre a declamação como um dos ramos da música, sobre a cena como um ramo das artes plásticas e da arquitetura.

Todos os aspectos que envolvem a composição e a encenação de uma peça teatral têm em comum o fato de que seu significado seja fruto de um acordo, pois se convenciona que signifiquem determinada ideia, pensamento ou sentimento. No entanto, o caráter convencional da linguagem não leva Diderot a defender o relativismo ou a arbitrariedade semântica. O processo mediante o qual se estabelecem significados para determinados sons, movimentos corporais, disposição de objetos ou sinais marcados em um papel obedece a princípios objetivos, a fim de que possam ser comunicados e compreendidos.

Se os nomes se referem a ideias e não às coisas mesmas,

> as palavras não são e não podem ser senão signos aproximados de um pensamento, de um sentimento, de uma ideia. (ibidem, p.31)

Em sendo signos, as palavras também não coincidem com as ideias que evocam. A linguagem aparece como substituto externo de pensamentos e sentimentos internos. Assim, toda linguagem é de instituição. A referência ao real se dá por uma suposição tácita que determina a adequação, no espírito, das ideias a seus enunciados verbais. O modelo ideal não corresponde a um objeto nem imita algo que subsista na natureza, mas se refere ao modo como se processam pensamentos, ideias e sentimentos.

Ainda assim não haveria garantia de que a ideia do falante se tornasse uma ideia do ouvinte. O significado das palavras seria algo unilateral, tendo a ver exclusivamente com o falante e suas ideias privadas. Como se disse anteriormente, a sensação apresenta-se ao pensamento antes de ser discriminada pela razão, mas o emaranhado de sensações deixa de sê-lo ao se conformar ao discurso. O discurso elaborado, em que se inclui a linguagem poética, permite superar a indeterminação sensorial e incrementar ideias.

Nas *Conversas sobre O filho natural* (2008), assim como no *Discurso sobre a poesia dramática* (2005), Diderot discorre sobre os

gêneros literários, com base na *Poética* aristotélica e na *Arte poética*, de Horácio. Enquanto Aristóteles define os limites entre os gêneros literários, Horácio levanta a possibilidade de efetuar o entrecruzamento de epopeia e drama, por um lado, e, no interior desse gênero, entre tragédia e comédia.

O teatro não é um gênero adequado para falar apenas do mundo interior, tem abrangência muitíssimo mais vasta, em decorrência da "fórmula dada pelo velho Ésquilo: é um protocolo que data de 3 mil anos" (ibidem, p.39). Chancelado desde então por gerações e gerações, tanto o público de teatro quanto o artista têm conhecimento prévio do que se espera desse espetáculo. Em relação à poesia lírica, o teatro tem um alcance maior, daí os diferentes tipos de elocução correspondentes a cada gênero literário. Do mesmo modo, certo tipo de assunto condiz com a forma da tragédia e outro, com a forma da comédia.

Os termos com que o artista lida são, portanto, predeterminados, assim como a estrutura de uma língua formada preexiste aos indivíduos que a praticam. Já a combinação entre os elementos de um idioma é imprevisível, de onde se engendram novas formas, tais como a tragédia doméstica e a comédia séria preceituadas por Diderot.

Por uma questão de decoro poético, o teatro não é o veículo adequado para retratar a vida íntima, que convém ao gênero literário lírico, mas também porque, segundo Diderot, não há possibilidade de ninguém pensar individualmente sem o emprego de uma linguagem sancionada ou convencionada por um grupo de pessoas, durante uma passagem de tempo que supera a existência de cada falante da língua.

O teatro é um protocolo internacional, reconhecido por um sem-número de pessoas desde a Antiguidade, no entanto sua referência última são instâncias mentais, e não a Grécia Antiga ou o mundo contemporâneo. Não há um modelo concreto que possa ser reproduzido em cena pelo dramaturgo ou pelo ator.

Diderot admite que toda linguagem é uma convenção, mas ao mesmo tempo subscreve teorias que, na França da primeira metade do século XVIII, puseram em xeque a noção de que o pensamento

se articulasse independentemente da linguagem.[5] Toda atribuição de significado seria relativa se, em primeiro lugar, as palavras pudessem ou não existir, sem prejuízo de nossas atividades mentais. Porque a linguagem não corresponderia de modo algum ao pensamento, não precisaríamos absolutamente da linguagem para pensar, apenas para exteriorizar pensamentos.

Na *Carta sobre os cegos*, Diderot contesta essa teoria:

> Nossos sentidos nos reconduzem a signos mais análogos à extensão de nosso espírito e à conformação de nossos órgãos. Fizemos mesmo as coisas de maneira que esses signos pudessem ser comuns entre nós, e que servissem, por assim dizer, de entreposto ao comércio mútuo de nossas ideias. Instituímos alguns para os olhos, são os caracteres; para o ouvido, são os sons articulados; mas não possuímos nenhum deles para o tato, embora haja uma maneira peculiar de falar a esse sentido, e de obter dele respostas. À falta desta língua, a comunicação fica inteiramente rompida entre nós e os que nascem surdos, cegos e mudos. *Eles crescem; mas permanecem em estado de imbecilidade*. Talvez adquirissem ideias, se nos fizéssemos entender por eles desde a infância, de maneira fixa, determinada, constante e uniforme, em suma, se traçássemos sobre a mão deles os mesmos caracteres que traçamos sobre o papel, e se a mesma significação lhes permanecesse invariavelmente vinculada. [...] Os conhecimentos têm três portas para entrar em nossa alma, e nós mantemos uma trancada por falta de sinais. *Se se houvesse negligenciado as duas outras, estaríamos reduzidos à condição dos animais*. (idem, 2000a, p.108-109, grifos meus)

Nas passagens sublinhadas, Diderot deixa claro que o pensamento não se mobiliza sem intermediação da linguagem. No caso da linguagem teatral, o ator permite que se comuniquem ideias surgidas muito antes do estabelecimento de convenções locais, ideias

---

5 Cf. Robinet, 1978, p.181 e ss.

que surgiram e se expressam por intermédio da preceptiva trágica ou cômica convencionada pela pólis grega.

Não ocorre cisão entre o eu e o mundo porque, sem que uma coletividade convencione o significado dos sinais sensíveis, o eu sequer se constitui. Do mesmo modo, segundo Diderot, o estado de natureza não se dissolve no estado civil. Como observa Maria das Graças de Souza, a livre associação tem como finalidade preservar a vida,

> enfrentar com maior facilidade a luta pela sobrevivência e pelo bem-estar. [...] O pacto não significa uma ruptura com um estado de natureza, mas decorre da própria natureza.
>
> [...]
>
> Assim pensamento, linguagem e sociabilidade são elementos da natureza humana. O estado de natureza, não é, portanto, uma situação hipotética. (Souza, 2002, p.126, 123)

A linguagem é uma convenção – toda linguagem sendo fruto de um acordo coletivo sobre o significado dos sinais sensíveis –, portanto sua gênese só pode ser social. A origem das línguas bem como o aparecimento de determinadas formas artísticas estão atrelados a regimes políticos. Isso implica, pela subordinação do pensamento ao discurso defendida por Diderot, que a lógica do pensar não pode ser definida como isenta ou neutra, mas, sim, comprometida com uma variegada gama de opções políticas.

A autonomia do artista não está em se desvencilhar dos biombos da linguagem, visando à transparência de sentimentos, pensamentos e ideias, porque nossas ideias dependem da linguagem para que sejam concebidas, surgindo de uma experiência comum e não do âmago do indivíduo.

O modelo ideal funciona justamente como corretivo, como unidade de medida que impeça o abuso individual no incremento de ideias. No *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot coloca a seguinte questão:

> "A natureza humana é portanto boa?" Sim, meu amigo, e muito boa. [...] Não se deve acusar a natureza humana, mas *as miseráveis convenções* que a pervertem. [...] Num povo escravo, tudo se degrada. (Diderot, 2005, p.45, 107, grifo meu)

No caso em que as convenções se tornem prejudiciais aos indivíduos e ao corpo social como um todo, tanto a razão quanto a sensibilidade podem intervir, pelo bem comum entendido como preservação da espécie humana. Assim, nem todas as convenções são consideradas por Diderot como miseráveis por definição.

Três anos antes, no verbete "Direito natural" da *Enciclopédia*, Diderot havia dito que o bem comum somente se contempla de um ponto de vista mais elevado que os interesses particulares, portanto a justiça está na preeminência do geral sobre o particular:

> Se privarmos o indivíduo do direito de decidir sobre a natureza do justo e do injusto, a quem remeter esta grande questão? A quem? Ao gênero humano: somente a ele cabe decidi-la, pois o bem de todos é sua única paixão. As vontades particulares são suspeitas; podem ser boas ou más, mas a vontade geral é sempre boa: jamais se enganou, jamais se enganará. (idem, 1995a, p.46)

O modelo ideal emana de um construto coletivo[6] que lhe confere objetividade perante as tendências individualizantes, mas é preciso ainda coibir a propensão a universalizar padrões locais. Daí Diderot defender que nossas ideias são fruto de uma longa elaboração no tempo e no espaço. Do mesmo modo que a elaboração de uma ideia, ligada à formação de uma língua, demanda um tempo bem maior que a duração da vida de uma pessoa, a criação de um papel não se enquadra apenas no espaço em que um indivíduo circula, implicando um leque muito mais amplo de relações.

6 Segundo Beck (1994, p.537), "Diderot não parece restringir essa atividade ao indivíduo, mesmo que seja um gênio, mas lhe confere uma dimensão coletiva, na medida em que a busca se efetua no campo de determinada cultura".

O módulo que orienta todo o movimento do pensar, mas que ao mesmo tempo se destaca de instâncias psicológicas e pode, assim, ser aplicado universalmente, tomado como padrão objetivo, é a preservação da espécie humana. A sociabilidade decorrente da inclinação natural à preservação da espécie – subordinando qualquer interesse privado – não se confunde com um estado de natureza a-histórico, na medida em que esse ideal somente se formula mediante o emprego de uma linguagem reconhecida em sociedade.

Como exemplo da diferença de diapasão entre o individual e o coletivo, Diderot (2000c) cita o caso da personificação da França em um mausoléu feito pelo escultor Pigalle, que a seu juízo não pode ser definido como imitação, e sim como uma amplificação realizada pelo artista:

> [Pigalle] trabalhava então no seu monumento do marechal de Saxe, e uma belíssima cortesã servia-lhe de modelo para a figura da França. Mas como acreditais vós que ela me pareceu entre as figuras colossais que a cercavam? Pobre, pequena, mesquinha, uma espécie de rã; estava esmagada por elas. (ibidem, p.74)

No detalhe a seguir, a França transtornada, envolta em panejamento flor de lis, tenta impedir que o marechal desça para a tumba, onde o espectro da morte o aguarda, segurando em uma mão o sudário que o envolverá e na outra a ampulheta, pois havia chegado sua hora. À esquerda, estandartes depostos e animais abatidos representam a coalizão inimiga, Áustria (águia), Holanda (leão) e Inglaterra (leopardo), derrotada pelo marechal de França em 1745. Hércules, desolado, remete à Casa Farnèse, aliada àqueles reinos. Em contraponto, à direita, bandeiras francesas estão hasteadas e o gênio da guerra – ou o próprio amor – encontra-se em prantos na despedida do marechal (idem, 1997a, p.60-62).

Figura 1 – Jean-Baptiste Pigalle, *Mausoléu do marechal Maurício da Saxônia* (1753-1776)

É bem provável que o contraste notado por Diderot já não faça sentido e que não haja diferença entre uma cortesã e a corte francesa. A França teria se prostituído ao transformar os valores individuais em ética, fazendo que o amor-próprio se tornasse regra geral. Em política, seria o mesmo que atentar contra a lei maior, a Constituição. Diderot declara-se defensor do constitucionalismo já em 1751, no verbete "Autoridade política", publicado no primeiro volume da *Enciclopédia*, ao declarar que

> O poder verdadeiro e legítimo, pois, tem necessariamente limites. [...] O príncipe recebe dos seus próprios súditos a autoridade que tem sobre eles, e esta autoridade é limitada por leis da natureza e do Estado. (idem, 2006a, p.39)

Como o sistema constitucionalista determina que todos, governantes e governados, estejam subordinados às leis, mas não se sujeitem a nenhum indivíduo, assim, a liberdade no estado civil está em cumprir a lei. Aqui a própria "obediência é gloriosa" (ibidem, p.42), ao passo que, nos casos em que o governante ou facções poderosas se coloquem acima das leis, as instituições passam a ser odiosas e a obediência, aviltante.

Em uma sociedade regida por interesses particulares, uma grande máquina acadêmica como o mausoléu do marechal da Saxônia perde o significado, que já não corresponde a seu suporte material. As dimensões do mausoléu, que alcança mais de 10 metros, são proporcionais ao tratamento alegórico que se aplica a assuntos elevados como a segurança de um povo, a resistência ao inimigo e a vitória na guerra. Mas esse monumento fúnebre não pode mais designar o que se espera dele, em lugar disso ouve-se um coaxar insignificante vindo de baixo.

Se a objetividade, a abrangência de um ponto de vista, é proporcional à sua altura, a verdadeira arte contempla, de preferência, toda a humanidade. Diante disso, é necessário que o artista tome distância de temas menores, como os retratos da vida privada que definem a pintura de gênero. No teatro, tentando atuar com sentimento, atores e atrizes

apequenam-se, agem de acordo com interesses pessoais, apegam-se a um pequeno círculo de amizades, em prejuízo do bem comum.

A boa convenção garante a autonomia dos membros de uma coletividade, portanto não concorre para que as pessoas se sujeitem à dominação; nesse sentido, a natureza humana é boa e não fator de relações conflituosas. As "miseráveis convenções", estas, sim, antinaturais, são aquelas que conduzem o pensamento e o sentimento a ratificar desigualdades.

Segundo Diderot, também nos momentos em que o comediante representa cenas mais voltadas para a intimidade há o emprego deliberado de um artifício. Para que o comediante se veja como outro, não necessariamente deverá colocar-se de uma perspectiva elevada. Aqui o desempenho comovente não parte de uma vivência pessoal, mas da utilização de recursos distintos daqueles que se empregam em obras monumentais. No caso em que os grandes temas da arte tenham passado a expressar ganância e baixeza na condução dos

Figura 2 – Jean-Baptiste Greuze, *O filho punido* (1778)

negócios públicos, e assim deixem de atrair a admiração do receptor, é possível tocar seu coração mediante uma mudança de registro em direção à tópica da humildade.

Em cenas como a que Greuze representa n'*O filho punido*, é da vida privada, do sentimento nutrido no interior de um lar modesto que vão se alastrar sentimentos humanitários. Sabe-se, pela tela que completa o díptico, que o filho mais velho havia abandonado a família para se aventurar na guerra, e agora retorna com perna e braço feridos, alquebrado e usando uma bengala para caminhar. Como sua ausência fez diferença no sustento da família humilde, a situação piorou bastante: o pai acaba de falecer, talvez como consequência da falta de piedade filial; sua mãe e seus irmãos entram em desespero, é tarde demais para o arrependimento visível no gesto do recém-chegado. O aspecto solene da cena é realçado pelo volume da cortina sobre o leito de morte do patriarca.

Figura 3 – Jean-Baptiste Greuze, *O filho ingrato* (1777)

O filho ingrato havia sido convencido a alistar-se por um recrutador, cuja postura dissimulada e de desfaçatez revela o papel de vilão, mantido à sombra no lado direito do quadro. Visto que o esboço de ambos os quadros já havia sido exposto no Salão de 1765, certamente a cena refere-se às consequências sobre o povo miúdo dos conflitos entre as grandes potências envolvidas na Guerra dos Sete Anos (1756-1763), em que França e Inglaterra entraram em confronto, tendo como aliados, entre outros, a Rússia, de um lado, e a Prússia, de outro. A guerra, desse ponto de vista, não tem nada de heroico, pois a França é simbolizada por um homem sorrateiro, desmazelado e ordinário que nem sequer tira o chapéu ao entrar numa casa, caracterizado com uma pança que desde o teatro antigo é atributo de parasitas, e prometendo dinheiro fácil a jovens crédulos sedentos de aventura. No final da campanha, esse bufão que representa a própria França os devolve à casa sem nenhum tostão e mutilados. Embora na versão final Greuze tenha amenizado o sofrimento do rapaz, no esboço de 1765 ele aparece com uma perna de pau do joelho para baixo, em razão do ferimento de guerra. Como Diderot observa na resenha que fez daquele Salão, o filho punido "perdeu a perna com que repelira sua mãe [n'*O filho ingrato*] e volta aleijado do braço com que havia dirigido ofensas a seu pai" (idem, 1984, p.199).

Em ambas as obras, o artista não nos transporta às alturas do mausoléu do marechal da Saxônia, porque já não se trata de conduzir o particular à esfera pública, pelo distanciamento. No painel de Greuze, atenua-se a monumentalidade que integra o indivíduo à sociedade, pois no caso em questão é o apequenar-se que favorece a agregação e fortalece a coesão das partes, para que o todo não se desfaça. A identificação com os sofredores e os humildes vai de par com a rejeição àqueles que têm papel de destaque na política, mas em benefício de uns poucos, tais como chefes de Estado que saem vitoriosos das batalhas à custa da aniquilação de seu próprio povo.

Em texto de 1774 sobre a elaboração das leis no Império Russo, as *Observations sur le Nakaz* [Observações sobre o *Nakaz*], Diderot diz ser

> raro que um povo se submeta sinceramente a leis que lhe sejam impostas; mas vai amá-las, respeitá-las, obedecer-lhes e defendê-las [...], se ele mesmo for seu autor. Não se trata mais da vontade arbitrária de um só, é a vontade de numerosos homens, após terem consultado uns aos outros sobre sua felicidade e sua segurança; existem em vão, se não se impõem igualmente a todos; existem em vão, se houver um único membro da sociedade que as infrinja impunemente. (idem, 1995b, p.507)

Nessa passagem, percebe-se que o constitucionalismo defendido por Diderot implica que a lei esteja acima de todos – impondo-se a quaisquer estratos – e que todos sejam iguais perante a lei – governantes e súditos devem receber o mesmo tratamento, caso infrinjam a lei. O primeiro aspecto está contemplado nos estilos majestáticos, a exemplo do referido mausoléu, bem como, em termos de gênero literário, na épica e na tragédia. O segundo aspecto, além de contemplar a pintura de gênero, abarca a tragédia doméstica e a comédia séria preceituadas por Diderot.

Embora a temática da piedade configure uma deformação, uma miniaturização tão fictícia quanto a amplificação realizada por Pigalle no mausoléu, nesses casos a emoção poderá se impor como padrão objetivo de beleza e bom gosto.

> É que ser sensível é uma coisa, e sentir é outra. A primeira é uma questão de alma e a outra, uma questão de julgamento. É que sentimos com intensidade o que não saberíamos expressar [...]; é que abranger toda a extensão de um papel [...] é obra de uma cabeça fria, de um profundo julgamento, de um gosto refinado, de um estudo penoso, de uma longa experiência e de uma tenacidade da memória que não é muito comum. (idem, 2000c, p.75)

Empregar determinada técnica é uma decisão que acarreta diversas consequências, na medida em que o artista expõe diante do público um modelo de comportamento na esfera da intimidade e de atuação no campo da política, bem como um padrão cognitivo.

O ator que emociona seu público jamais perde de vista a diretriz que o conduz a enaltecer determinado sentimento e a deixar outros à sombra. Embora não possa revelar ao público o fato de que seu desempenho significa uma tomada de decisão, ele faz uma opção consciente por representar um papel de maneira odiosa ou adorável.

A obra de arte torna-se um modelo ideal quando puder agradar, ao mesmo tempo que passe ao público a impressão de ser desinteressada. Desinteressada porque, segundo o ideal propagado pelo liberalismo constitucional, os interesses particulares são deixados de lado para evitar dissensões que ameacem a vida dos indivíduos. Ao mesmo tempo, a arte vai além do estímulo sensorial, pois sua função é promover uma convivência harmoniosa, requisito para a preservação da espécie. Essa tendência natural é compatível com a finalidade última de toda instituição humana, fortalecer os laços entre as pessoas, o que não se faz sem que, no campo da economia e da política, a igualdade deixe de ser uma questão de costume, para ser garantida por lei.

Por mais desinteressada que parecesse a atitude do artista e do crítico que contribuíram para que gêneros menores conseguissem se impor a enredos trágicos ou narrativas épicas, concorreu para que introversão se tornasse definitiva e para que toda arte se restringisse a um único tema, a vida privada em seus diversos matizes, alguns dos quais o drama em família, a separação radical entre indivíduo e sociedade, bem como intrigas em torno de segredos íntimos e conflitos psicológicos. Certamente a guinada de todas as artes em direção ao drama burguês, impedindo que o pensamento extrapolasse a vida interior ou, quando muito, as quatro paredes de um lar, favoreceu o interesse dos déspotas de que poucos se imiscuíssem na vida pública.

4
O DRAMA REFRATADO EM ARTE DO ATOR[1]

"Não homens sábios, e sim loucos, costumam falar sozinhos", exclama em 1671 Charles Sorel (apud Scherer, 1977, p.258), um dos que se insurgiram contra o triunfo do monólogo nas peças francesas durante o século XVII, nas quais mais de um terço do total de versos se compunha de monólogos. Desde 1630, afirma Jacques Scherer em seus estudos sobre o período, irrompe uma ofensiva para depurar o gênero dramático, mediante a restrição, quando não a eliminação, entre outros, também desse elemento épico, ofensiva que se estende até fins do século XVIII, quando "então os teóricos são unânimes em reduzir o espaço do monólogo, e em particular a achá-lo admissível somente se for apaixonado" (ibidem, p.259). Restrito aos momentos de loucura e de forte emoção, como tradução de um sentimento exacerbado, o monólogo só é lícito se tiver função lírica. Na prática, também dramaturgos como Corneille determinam que,

1 A primeira versão deste artigo foi publicada em *Rapsódia – Almanaque de Filosofia e Arte*, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, v. 2, 2002. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

> quando um ator fala sozinho, [...] que seja devido aos sentimentos de uma paixão que o agita, e não por uma simples narração. (Corneille apud ibidem, p.258)

O esforço em amoldar a teoria e a prática teatrais à pureza do gênero dramático deve muito à retomada quinhentista da *Poética*, de Aristóteles, que no século XVII coincidia com exigências impostas pelo modelo cartesiano, sem as quais, levada pelo acaso, pelo capricho e pela contingência, a arte não poderia se constituir como tal. Ernst Cassirer, ao investigar as bases da estética do Iluminismo, explica-nos que a arte, a partir de Descartes,

> deve ser testada de acordo com as regras racionais: não existe nenhum outro meio de comprovar se a arte possui um conteúdo autêntico, duradouro e essencial. (Cassirer, 1992, p.371-372)

O teste pode pautar-se nos preceitos básicos do procedimento racional enunciados na segunda parte do *Discurso do método* (1637): não tomar por verdadeiro algo passível de dúvida; separar em partes os problemas para melhor resolvê-los; abordar primeiro os elementos mais simples para depois considerá-los em conjunto, imprimindo essa ordem mesmo quando ela não se apresenta de imediato; fazer sempre uma contagem completa e revisões gerais para ter certeza de que nada foi esquecido (Descartes, 1988, p.37-38).

A poética aristotélica ajusta-se a essas exigências, nos seguintes termos:

> Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação. [1447a8-11] (Aristóteles, 1990, p.103)

Os princípios da lírica, do drama e da épica, tal como expostos por Aristóteles, convergiam com os pressupostos do método

cartesiano. Os preceptistas do século XVII, ao invocar a teoria aristotélica dos gêneros como orientação tanto para a prática, com relação aos cânones do bem escrever, quanto para avaliação da literatura dramática, concernente ao efeito provocado no receptor da obra, incidiam naquilo que Cassirer (1992, p.373) denominou "paralelismo das artes e das ciências", em que o desvio, a exceção à regra, por si só, já caracteriza o feio, como também a falha artística e o falso.

Em termos poéticos, o método proposto por Descartes adéqua-se à categorização aristotélica, enquanto o procedimento de acomodar o monólogo a uma função lírica correspondia ao que Jacques Scherer denominou "teoria dos modos" (Scherer, 1977, p.383). Falar sozinho não são modos de um homem razoável, porque a verossimilhança e as *bienséances* devem subordinar-se às exigências morais. Ilustrativa dessa postura é a distinção estabelecida por Jean-François Marmontel entre as conveniências, relativas às personagens, e o decoro [*bienséances*], "relativo aos espectadores". As primeiras

> concernem aos usos e costumes do tempo e do lugar da ação, o outro concerne à opinião e aos costumes do país e do século em que a ação é representada. (Marmontel apud ibidem, p.383)

Quando as duas entram em choque,

> para melhor observar a decência e o decoro [*bienséances*] atuais, às vezes somos obrigados a nos afastar das conveniências, alterando a verdade. (ibidem, p.384)

Na França o afã seiscentista em isolar a dramática pura culminou no século seguinte com o aparecimento do gênero sério, um meio-termo entre tragédia e comédia que em muitos aspectos parecia ser contrário às conveniências.

O gênero sério é preceituado nas *Conversas* que Denis Diderot publicou em 1757 sobre sua peça *O filho natural*. O declínio do monólogo no classicismo francês demonstra que desde meados do século XVII o debate contra elementos externos ao drama poupava

da devassa o monólogo enquanto expressão dos sentimentos. Agora, com Diderot, a emotividade encontra no ambiente doméstico[2] seu lugar, pois

> a comédia e a tragédia são de todas as categorias sociais, com a seguinte diferença: a dor e as lágrimas são mais frequentes sob os tetos dos súditos que a jovialidade e a alegria nos palácios dos reis. (Diderot, 2008, p.155-156)

Por um lado, a cláusula dos estados excluía da tragédia personagens de condição média ou inferior, e se opunha à representação cômica de pessoas de condição elevada (Szondi, 2004a), com base nas seguintes passagens da *Poética*, de Aristóteles:

> Os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...]. Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são. [1448aL-e16] (Aristóteles, 1990, p.105)

No século XVIII, a cláusula dos estados é rompida, sem implicar conflito com a teoria dos modos. Nuanças trágicas foram assimiladas à representação de desgraças domésticas, antes circunscritas à comédia, o que fica patente na terceira das *Conversas sobre O filho natural*, em que se propõe a aproximação entre tragédia e comédia naquilo que suas personagens têm em comum, o sentimento de pertencer a uma família.

A leitura que Peter Szondi faz sobre o drama no século XVIII nos indica que a modificação proposta por Diderot permitiu dar vazão à "sensibilidade da família burguesa restrita, cujos membros, incapazes de enfrentar os conflitos, sufocam-nos em lágrimas de emoção e de lamento" (Szondi, 2004a, p.38). Para Szondi, o recente ingresso

---

2 Segundo Diderot (2008, p.153), "O tema deve ser importante, e a trama simples, doméstica e próxima da vida real".

da burguesia na esfera do poder produziu mudanças no perfil moral e sentimental de frequentadores de teatro que haviam feito fortuna, mas que não eram admitidos nas altas esferas, portanto desconheciam as intrigas de corte. Esse alheamento deu origem a um teatro de reviravoltas, tais como o reconhecimento de um filho bastardo no final da vida de um ancião respeitável. Todo o esforço em dar feição artística ao teatro, eliminando os aspectos referentes ao acaso, viria, para Szondi, ao encontro da ascensão da burguesia ao poder. Porém, como ela não conseguia lidar habilmente com os assuntos públicos, dominados por aristocratas, refugiou-se no ambiente doméstico.

Ainda sobre o gênero sério, Diderot efetua a seguinte subdivisão. Conforme tomam-se elementos dos gêneros mais próximos a ele, aparecem a tragédia doméstica – que acaba mal e pode ter protagonistas plebeus – e a comédia séria – que termina bem e representa plebeus ou nobres:

> Eis, portanto, o sistema dramático em toda sua extensão. A comédia jocosa, que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia que teria por objeto nossas desgraças domésticas e a tragédia que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes personagens. (Diderot, 2005, p.39-40)

Decisões políticas e a queda dos grandes são assuntos que só podem ser tratados em chave trágica. Lícita para grandes e pequenos é a esfera do lar, seja ele o teto dos súditos ou o palácio dos reis. No drama, ambos abdicam de sua posição social para assumir algum papel no interior da família:

> Se a mãe de Ifigênia se mostrasse, por um momento que fosse, rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, a que me toca e perturba, é o quadro [*tableau*] do amor materno em toda a sua verdade. (idem, 2008, p.108)

Com efeito, o historiador Philippe Ariès constata:

> No século XVIII, a família começou a manter a sociedade a distância, a confiná-la a um espaço limitado, aquém de uma zona cada vez mais extensa de vida particular. A organização da casa passou a corresponder a essa nova preocupação de defesa contra o mundo [...]. Não se usava mais ir à casa de um amigo ou sócio a qualquer hora, sem prevenir. [...] O uso do cartão e do dia marcado não era um fenômeno isolado. Ele pertencia a todo um código novo de maneiras, que substituiu a antiga *bienséance*, a antiga etiqueta. Esta recebeu o nome moderno de polidez e orientou-se no mesmo sentido de proteção da liberdade e da intimidade individual ou familiar, contra a pressão social. (Ariès, 1978, p.265-266)

Mais adiante, ao relatar a correspondência que o general de Martange manteve com sua esposa enquanto esteve em campanha, Ariès observa que até mesmo um militar de alto escalão alimenta esse tipo de sentimentalidade. Como confidencia o general à amada,

> Anseio por me encontrar contigo em nosso pobre lar, e gostaria de não ter nenhuma outra preocupação além de arrumar teu quarto e tornar nossa estada cômoda e agradável. (Martange, *Correspondance inédite du Général de Martange, 1756-1782* apud ibidem, p.267)

Nas cartas, ele se referia aos filhos usando diminutivos ou apelidos como Minette e Coco, o que, segundo Ariès, correspondia à necessidade de formular uma linguagem própria que distanciasse a família de todos os demais, uma vez que a família moderna "opõe à sociedade o grupo solitário dos pais e filhos" (ibidem, p.271). Isolamento motivado, como demonstra Peter Szondi (2004a), pelo recuo político de plebeus enriquecidos, no confronto com a aristocracia. O drama irrompe como painel da sensibilidade burguesa.

Esse aspecto da literatura dramática ajuda a compreender por que no século XVIII os autores que contribuíram para a formulação da tratadística do ator, como Luigi e François Riccoboni, Rémond

de Sainte-Albine e Diderot, deram prioridade à questão da sensibilidade no trabalho de ator.

Como os tratados da arte do ator começaram a aparecer na segunda metade do século XVI, fazia relativamente pouco tempo que o comediante havia iniciado a enunciação de um método de trabalho, o que em parte se deveu ao fato de dedicar-se a um ofício avesso à sistematização, pois, com a revelação das técnicas empregadas, estariam perdidas as ilusões. Por causa disso, frequentemente o *métier* passava de pai para filho. A Comédie Italienne, por exemplo, grupo instalado em 1716 em um dos teatros reais de Paris, era formada por parentes: Lélio, *chef de troupe*, Flamínia, sua esposa, e mais tarde o filho François Riccoboni; Mário, irmão daquela, viria a se casar com a prima Sílvia. Em cena, esses dois casais representavam os primeiros e segundos Enamorados. O papel de Doutor ficou para outro cunhado de Lélio. Havia ainda um Pantaleão, um Scapino, um Scaramouche, um Arlequim, que na vida real era casado com a intérprete da ama Violeta, além do casal Cantarina e Fábio Sticoti (Courville, 1967, p.19-25).

Lélio, nome artístico de Luigi Riccoboni, escreve em 1728 *Dell'arte rappresentativa* [Sobre a arte representativa], pretendendo estabelecer regras para o bom desempenho dos comediantes, na acepção de intérpretes de todos os gêneros dramáticos, e não apenas o cômico. Lélio prescreve modulações de voz, variações fisionômicas, gestos, exercícios, a interpretação adequada à tragédia e à comédia, e até mesmo aconselha ao ator imaginar na ribalta o que hoje conhecemos como quarta parede:

> Na arte da representação/ A primeira das regras é supor/ Que estejas só, em meio a mil pessoas;/ E o ator que contigo falar/ É o único que te vê, e o único/ A quem todos os teus sentidos devem atentar. (Riccoboni, L., 1979, p.53)

Para Riccoboni, esses recursos auxiliam o ator a atingir o principal objetivo de sua representação, persuadir-nos de que "não é falso aquilo que é fingido", o que em última instância o ator só consegue ao "sentir a coisa que expõe" (ibidem, p.17) aos espectadores.

Outros pioneiros na elaboração da arte do ator insistiram em assentar os princípios da interpretação sobre a sensibilidade. Em 1749, no prefácio a seu livro sobre *Le comédien* [O comediante], o jornalista e amador Pierre Rémond de Sainte-Albine observa que a arte de compor peças de teatro havia sido elevada, na França, ao máximo grau de perfeição, negligenciando-se porém os assuntos concernentes à representação. Por essa razão, ele se propõe a "redigir, de maneira clara e metódica, tudo aquilo que se pode dizer sobre a arte de representá-las" (Sainte-Albine, 1971, p.3). Os primeiros capítulos desse método de interpretação setecentista versam justamente sobre posturas do ator em relação ao sentimento:

> [1)] Poucas pessoas conseguem entender em que medida ter presença de espírito é necessário a um comediante, para que não se tome um sentimento por outro; para não exagerar nem enfraquecê-lo; para perceber até onde o autor quer levar corações e mentes [*esprit*] dos ouvintes, e levar a si mesmo de um movimento ao movimento oposto. (ibidem, p.23-24)
> [2)] Como uma cera amolecida, [...] a mente [*esprit*] e o coração de uma pessoa de teatro devem estar preparados para receber todas as modificações que o autor quiser dar-lhes. Se não vos prestais a essas metamorfoses, não vos arrisqueis ao palco. No teatro, quando não se sentem os diferentes movimentos que se quer aparentar, apresentam-nos uma imagem imperfeita, e a arte não demonstra sentimento. (ibidem, p.31-32)

Rémond de Sainte-Albine tenta assim conciliar o método cartesiano aplicado à cena, com a demanda por estímulos sensíveis, imprescindível à representação. Da mesma forma, a depuração do gênero literário dramático teve como consequência necessária o aparecimento do drama, esse porta-voz da sensibilidade.

François Riccoboni, ator da referida Comédie Italienne, publica em 1750 um manual sobre *L'art du théâtre* [A arte do teatro], reivindicando um fundamento mais estável do que a improvisação. Para ele, as duas teses de Sainte-Albine mostram-se incompatíveis,

pois, "se por desgraça sentirmos verdadeiramente o que devemos expressar, ficamos sem condições de atuar" (Riccoboni, F., 1971, p.37). O acaso, para François Riccoboni, é nocivo à arte, que deve caracterizar-se por exames detidos, pela observação, pela escolha de modelos adequados para os papéis, pela preocupação em não exagerar, por um procedimento muito próximo ao que prescreve o *Discurso do método*.

Assim como os teóricos e dramaturgos comprometidos com a pureza do gênero empenharam-se em reduzir os lances inesperados do texto de suas peças, tais como revelações de paternidade, François Riccoboni dirigiu seus golpes contra o improviso em cena. Diderot, quando ingressa na polêmica, resgata a importância do inacabado; para ele,

> o que sempre comove são gritos, palavras inarticuladas, vozes embargadas, alguns monossílabos que escapam a intervalos, um murmúrio qualquer travado na garganta, entredentes. (Diderot, 2008, p.119)

A transmissão desse estado de espírito para a plateia depende do comediante, de sua voz e seus gestos, conjugados ao texto, motivo pelo qual Diderot conclama, no *Discurso sobre a poesia dramática*:

> Atores, usufruam, pois, de seus direitos; façam o que lhes inspirar o momento e o talento. Se forem de carne e osso, se tiverem entranhas, tudo correrá bem, sem que eu [o poeta] precise me intrometer; e ainda que me intrometa, tudo correrá mal, se forem de mármore ou madeira. (idem, 2005, p.123-124)

Nas *Conversas*, a espontaneidade e a improvisação são consideradas as características mais importantes da atuação, pois

> uma atriz de discernimento limitado, de uma perspicácia comum, mas dona de grande sensibilidade, apreende sem esforço um estado d'alma e encontra, sem pensar, o tom [*accent*] que convém aos

> muitos sentimentos diferentes que se fundem constituindo esse estado e que toda a sagacidade do filósofo seria incapaz de analisar. (ibidem, p.122)

Para que o gênero sério seja eficaz e cumpra uma função didática, é preciso que haja sintonia entre a emoção a ser comunicada à plateia e o desempenho do comediante.

Entretanto, anos depois Diderot modificou seu ponto de vista. O *Paradoxo sobre o comediante*, cuja redação se inicia em 1769, condena o ator sensível por mostrar-se desigual em cena, enquanto aquele que se pauta pela reflexão e consegue provocar e emocionar o público ganha destaque, por ter um desempenho mais confiável e mais estável. Os termos que Diderot utiliza para designar as qualidades necessárias ao ator são diametralmente opostos aos que ele havia utilizado na redação das *Conversas*; agora o *Paradoxo* exige do comediante "perspicácia e nenhuma sensibilidade" (idem, 2000c, p.162). O estudo, a observação, a premeditação e a previsibilidade alcançam um patamar de destaque no trabalho de ator, o que dá a ver o paralelismo entre artes e ciências observado por Ernst Cassirer (1992, p.373).

Impõe-se a necessidade de que o ator se valha de um conjunto de técnicas que certifique sua capacidade de exercer o ofício. Pode-se verificar no *Paradoxo sobre o comediante* a reiteração dessa exigência. Entretanto, a discussão sobre a arte de representar continua girando em torno daquilo que o ator sente ou não sente em relação aos reveses domésticos, e essa pode ter sido a matriz da posição diametralmente oposta que Diderot havia assumido nas *Conversas sobre O filho natural*. O *leitmotiv* da sentimentalidade da vida em família revela que o trabalho do ator no século XVIII pode ter se subordinado a uma querela especificamente literária que nem sequer se remete ao gênero dramático, mas, sim, a uma modalidade de gênero épico relativamente nova, o romance, mais especificamente, o romance inglês.

5
Madame Riccoboni, uma atriz em defesa do teatro político

No *Paradoxo sobre o comediante*, Diderot vitupera a atriz que Marie-Jeanne Riccoboni havia sido:

> Há em sua vida um incidente que por pouco não a levou ao túmulo. Ao cabo de vinte anos, seus prantos não secaram ainda [...]. Pois bem, essa mulher, uma das mais sensíveis que a natureza jamais formou, foi uma das piores atrizes que jamais surgiram no palco [...], ninguém representa pior. (Diderot, 2000c, p.71-72)

Não se tratava de uma afronta direta a Madame Riccoboni, porque a íntegra do texto só viria a ser publicada postumamente. A primeira versão do *Paradoxo,* intitulada *Observations sur une brochure intitulée: Garrick* (idem, 1996), saiu em 1770 em um periódico de circulação limitada chamado *Correspondance Littéraire,* mas de qualquer modo não fazia referência a Madame Riccoboni. Portanto, a discussão que se travou não foi de cunho pessoal, e sim uma querela literária de extrema complexidade.

Em novembro de 1758, quando Madame Riccoboni escreve a Diderot uma carta célebre pela apologia ao modo canônico de representação de peças teatrais, contrário ao intimismo da cena burguesa em ascensão, ela ainda trabalhava como atriz da Comédie Italienne,

que, ao lado da Comédie Française, foi uma das duas companhias detentoras do privilégio concedido pelo rei para representar peças teatrais em Paris. Ela também havia iniciado uma carreira bem-sucedida como romancista, com direito a ter suas obras parodiadas (idem, 1997b, p.403), portanto, seu trabalho tinha alguma relevância e talvez ela não fosse tão tola quanto Diderot a teria pintado.

De fato, na carta que enviou a Diderot, Marie-Jeanne Riccoboni demonstra conhecer a teoria dos gêneros literários, ter domínio de palco e de técnicas retóricas, bem como uma capacidade de articulação que não se encontra em uma atriz medíocre ou choramingas.

O momento crucial da carta é aquele em que Madame Riccoboni define o teatro como um *tableau mouvant*,[1] fazendo uma aproximação entre pintura e poesia que remonta ao *ut pictura poesis* horaciano:

> O teatro é um quadro, concordo; mas é um quadro móvel, cujos detalhes não podem ser examinados a tempo. Devo apresentar um objeto facilmente discernível e mudar no mesmo instante. (Riccoboni, M.-J., 2005, p.150)

Pode-se objetar que a comparação entre pintura e poesia havia se tornado um clichê, mas o *tableau* teatral, tal como Riccoboni o entende, não se caracteriza como lugar-comum, em virtude de uma peculiaridade enfatizada por ela. Em sua concepção, a cena não equivale a uma pintura qualquer, e sim a um gênero pictórico específico,

---

1 De acordo com o site *Dictionnaires d'Autrefois*, organizado pela Universidade de Chicago, desde 1762 consta do *Dicionário da Academia Francesa*, no verbete "Mouvant", a expressão "*Tableau mouvant, Un tableau où il y a des figures qui se meuvent par une mécanique cachée*" [Quadro móvel, Um quadro onde há figuras que se movem por um mecanismo oculto]. Disponível em: https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=concordance&head=mouvant&q=mouvant&start=0&end=0. Na *Carta sobre os surdos e mudos*, Diderot também usa a expressão *tableau mouvant*: "Nossa alma é um quadro movente [*tableau mouvant*] segundo o qual pintamos sem cessar: nós empregamos muito tempo a representá-lo com fidelidade: mas ele existe por inteiro e ao mesmo tempo: o espírito não vai passo a passo contados como a expressão" (Diderot, 2000b, p.111).

um grande painel sem traços nítidos e formado por grandes manchas de cores que só ganham nitidez a distância. Desse modo, Riccoboni (2005) rejeita a proposta feita por Diderot de que o teatro se transforme em *tableau*, em uma pintura de gênero, similar a uma tela cheia de detalhes que, para serem percebidos, devem ser examinados de perto e repetidas vezes. Isso posto, modificações formais como o estreitamento da cena, a redução da intensidade de voz e o retraimento da postura do ator fariam que, nas peças teatrais, todo e qualquer assunto se limitasse a tratar de conflitos ou relações familiares restritas à intimidade de um lar.

Segundo Madame Riccoboni (ibidem), o teatro tem um alcance muito maior, mas é preciso que se assemelhe, quanto à sua forma e conteúdo, a uma grande máquina acadêmica capaz de atingir um vasto público, concorrendo assim para a prática da virtude, razões pelas quais o gênero dramático segue os mesmos preceitos que regem a arte oratória. Dentre os gêneros retóricos, o deliberativo é condizente com o gênero dramático porque dirigido a grandes plateias. As cenas de uma peça sucedem-se rapidamente, sem que o espectador possa prestar a devida atenção aos detalhes; do mesmo modo, o discurso de um orador numa assembleia não pode ser repetitivo, deve ser contundente. Em vista disso, Riccoboni compara a tragédia com um enorme painel multicolorido que só adquire contorno ao ser visto de longe, e cujos detalhes passam ao largo (Trimpi, 1978, p.32).

Quando se compara o teatro a um discurso agonístico tal como o deliberativo, pressupõe-se que o resultado do debate defina a posição de certos cidadãos como parcial, tendenciosa ou mesmo criminosa, ao passo que outras sejam tidas como equânimes e justas. Quando o teatro adota esse tipo de discurso, incrementa-se seu efeito moralizante, uma vez que o espectador faltoso, ao sair do recinto teatral, tem a possibilidade de mudar de atitude com relação a seus concidadãos, enquanto o virtuoso sai convencido de sua retidão. No polo diametralmente oposto, quando a intriga se encerra entre quatro paredes, por uma questão de decoro, o gestual e a expressão fisionômica perdem evidência e o tom de voz terá de ser mais baixo, adequando-se ao trato da intimidade.

Madame Riccoboni (2005) objeta que o tom de voz apropriado à tragédia doméstica ou à comédia séria defendidas por Diderot só poderia ser ouvido pelos espectadores que se encontrassem nas primeiras fileiras. Do mesmo modo, seria muito difícil captar as nuanças de uma expressão corporal marcada pela introversão. Sua conclusão é que, com o confinamento do drama às quatro paredes de um lar, o impacto sensorial do espetáculo reduz-se drasticamente e, na mesma proporção, o teatro deixa de encorajar a conduta virtuosa, perdendo seu caráter edificante e seu alcance ético.

Como se verifica nas imagens a seguir, a pompa dos figurinos, pouquíssimos elementos cenográficos – em geral o mesmo telão usado por anos e anos em várias peças, quase sem mobiliário –, grupos de atores em pé, em semicírculo e de frente para a plateia, os pés em três quartos, o cotovelo impedido de levantar-se acima do ombro, falas empoladas, versos em tom crescente até a metade e decrescente até a última sílaba, projeção de voz semelhante ao recitativo de

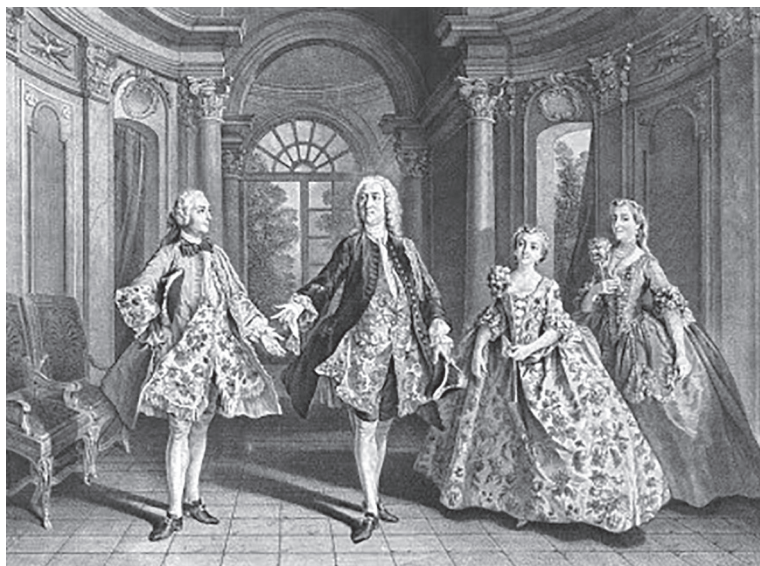
Figura 4 – Gravura baseada na peça *O glorioso*, de Philippe Destouches (1732)

ópera[2] podem parecer canhestros e hediondos a Diderot, mas são adequados ao efeito que se espera do gênero dramático. Da mesma forma, "A Palas desse famoso pintor, vista demasiado de perto, era vesga, tinha a boca torta, o nariz monstruoso; posta no alto, pareceu a própria Minerva" (Riccoboni, M.-J., 2005, p.152).

Figura 5 – Gravura retratando a atriz da Comédie Française conhecida como Mademoiselle Clairon, com figurino da peça *O órfão da China,* de Voltaire (1755)

2 Segundo Peyronnet (1974, p.78), Marie Champmeslé, uma das atrizes da Comédie Française, declamava tão alto que era ouvida do outro lado da rua, no Café Procope.

Figura 6 – Antoine Watteau, *Comediantes franceses* (*c.* 1720)

A argumentação de Riccoboni é bastante convincente. Ela parece ter levado a melhor sobre Diderot, mas em primeiro lugar é preciso saber se na França havia condições objetivas para que o teatro privilegiasse o bem comum, a expensas dos interesses particulares. Pelo contrário, dramaturgos, amadores, críticos e filósofos tais como Voltaire, Rousseau e Diderot pareciam estar cientes de que os preceitos de representação do teatro francês não atendiam aos interesses da coisa pública, mas convinham a um regime político que favorecia um pequeno grupo – não a coletividade como um todo.

A ênfase característica da declamação grega havia sido reconhecida por Diderot (2008) nas *Conversas sobre O filho natural*, de 1757, e mesmo por Rousseau (1993) na *Carta a D'Alembert*, de março de 1758, como um importante instrumento para fortalecer a pólis.

Na Grécia,

> grandes e soberbos espetáculos que aconteciam a céu aberto, diante de toda uma nação, só ofereciam por toda parte combates, vitórias,

> prêmios, objetos capazes de [...] aquecer seus corações com sentimentos de honra e de glória. (ibidem, p.91)

Para Rousseau, o teatro francês, em contraponto, não passava de um investimento lucrativo, trazendo benefícios pessoais aos atores, aos dramaturgos e a seus patronos.

Diderot (2008) também considera que, a rigor, não haja espetáculos públicos na França. Espetáculos teatrais a que, em dias solenes, 80 mil cidadãos compareciam não se comparam às acanhadas sessões da Comédie Française, que acontecem com hora marcada para algumas centenas de espectadores, "num lugar pequeno e escuro". Por isso as convenções do teatro grego caíram em desuso:

> Conservamos dos Antigos a ênfase da versificação que convinha tão bem a línguas de [...] acento marcado, a teatros amplos, a uma declamação ritmada e acompanhada por instrumentos. (ibidem, p.136)

Como a linguagem versificada e o mito não fazem mais sentido, a ação da peça *O filho natural*, de Diderot, é localizada em rubrica onde teria sido apresentada pela primeira vez, na localidade de Saint-Germain-en-Laye, e na mesma data em que foi escrita, 1757 – portanto, com cenários e figurinos contemporâneos –, na tentativa de aproximá-la daqueles que a lessem e daqueles que assistissem ao espetáculo.

Porque a grande maioria dos franceses estava alijada das deliberações políticas, com exceção do vértice da sociedade de corte, Diderot transfere para o plano narrativo os acontecimentos decisivos da política, optando por colocar em cena a vida em família, o amor entre jovens ou o afeto que os pais devotam aos filhos (Szondi, 2004a). Consequentemente, ocorre no drama uma atenuação da monumentalidade, que o aproxima da pintura de gênero.

No flanco oposto, entre os que defendiam a inserção de assuntos políticos no teatro, estava Voltaire, tragediógrafo de maior relevância na França do século XVIII, com cerca de sessenta peças

representadas pela Comédie Française. Voltaire tentou modificar as convenções cênicas vigentes, a fim de introduzir no palco grandes grupos de personagens, bem como cenas de multidão. David Trott (2000) explica que, no teatro francês do século XVIII, os códigos de representação teatral prescreviam que o diálogo tivesse de ser mantido por no máximo três personagens, mais do que isso seria ferir o decoro. Voltaire, entretanto, tentou romper essa cláusula e na tragédia *Brutus*, escrita em 1731, colocou em cena todo o Senado romano, de togas vermelhas, sem o tradicional figurino semelhante ao traje de corte do Antigo Regime (ibidem, p.69). Na rubrica do último ato da peça, consta:

> ATO V. Cena 1. Brutus, os senadores, Proculus, litores e o escravo Vindex. (Voltaire, 2015, p.55)

O prestígio do maior poeta dramático que o Dezoito francês conheceu não foi suficiente para franquear o espaço de participação política, coisa impensável tanto dentro quanto fora de cena. Desse modo, na montagem de *Brutus* pela Comédie Française, a cena do Senado romano foi sumariamente excluída.

No decorrer do último ato da peça, o cônsul Brutus é informado de que seus dois filhos participaram de uma conspiração contra a República e decreta a prisão de ambos:

> VALÉRIO: Tremo só de pensar.
> *Mostra-lhe as tabuletas* [*com os nomes dos traidores*]
> Vede, senhor, quem são os culpados.
> BRUTUS: Ó meus olhos, estais a enganar-me? Que dia abominável!
> Que pai desafortunado sou! [v. 1307-1309] (ibidem, p.57)

Um dos filhos de Brutus morre ao resistir à prisão. O outro, Tito, será condenado à morte pelo próprio pai, sem misericórdia:

> BRUTUS
> Proculus... condeno meu filho à morte.

> [*Dirigindo-se ao filho*]
> Levanta-te, triste objeto de horror e de ternura,
> Levanta-te, caro apoio que eu esperava na velhice,
> Vem abraçar teu pai: ele teve de condenar-te,
> Mas, se ele não fosse Brutus, perdoar-te-ia.
> Minhas lágrimas, enquanto falo, inundam tua face:
> Vai para teu suplício com máscula coragem;
> Vai, não te enterneças, sê mais romano que eu,
> E que Roma te admire, vingando-se de ti.
> TITO
> Adeus: perecerei digno de meu pai. [v. 1442-1451] (ibidem, p.62-63)

As falas finais de Brutus são:

> Meu filho já não vive? [...] Roma continua livre, é o que importa... Dai graças aos deuses! [v. 1462-1464] (ibidem, p.63)

Como observa Pierre Frantz, da peça de Voltaire permaneceu o impacto da cena final, em que a morte de seus filhos é anunciada a Brutus, semelhante ao quadro *Os litores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos*, que David viria a expor quase seis décadas depois, no Salão de 1789 (Frantz, 1998, p.177-178).[3]

Na medida em que o próprio Brutus, usando a prerrogativa de cônsul da República, havia ordenado a execução de seus filhos, a conveniência trágica prescreve que os assuntos de Estado se sobreponham aos interesses privados, razão pela qual a figura de Brutus está de costas para o drama familiar. Cabe à esposa, às filhas e à serva expressar a dor da perda de seus entes queridos. Muito embora haja quem faça uma leitura mitológica da inserção de uma caixa de

3 Peyronnet (1974, p.16) adverte, entretanto, que desenhos, gravuras e quadros concebidos com base em cenas de teatro "não reproduzem as próprias representações teatrais". Sobre as características da pintura que tematiza cenas de teatro e sobre o significado das diferentes formas de pintar um retrato de ator no século XVIII, ver Aliverti, 1998.

Figura 7 – Jacques-Louis David, *Os litores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789)

costura sobre a mesa, de acordo com a qual o apetrecho seria atributo das Parcas (Starobinski, 1988, p.73), no século XVIII esse era um elemento recorrente da pintura de gênero restrita ao ambiente doméstico (Figura 8) O feixe de luz vindo da esquerda dá destaque ao vínculo entre o morto e o conjunto de mulheres postadas à direita, e essa é a imagem que mais chama a atenção do observador.

No mesmo ano em que Madame Riccoboni e Diderot trocavam cartas sobre o assunto, Rousseau também havia denunciado, na *Carta a D'Alembert*, a tendência dominante do teatro francês em dar visibilidade aos casos de família. Segundo Rousseau, a arte concorre assim para que os franceses sejam colocados em "prisões voluntárias" (Rousseau, 1993, p.109). As personagens só têm permissão para circular no interior de suas casas, dentro de salas onde as mulheres se reclinam sobre divãs, conversando à toa, enquanto os homens andam de lá para cá, param diante da lareira, pegam o fole, atiçam o fogo, depois sentam-se, folheiam um livro, levantam-se novamente, vão até a janela, olham os quadros.

Figura 8 – William Hogarth, *O contrato de casamento* e *A toalete* (1743-1745)

Em certo sentido, o retrato que Rousseau faz da vida privada na França remete à vertente satírica do gênero *conversation piece* praticada por William Hogarth. Diderot, entretanto, diferentemente de Rousseau, vê com bons olhos o drama burguês, mas não aquele que

se assemelha à farsa, e sim aquele que se situa no interior doméstico em sua versão idílica, exposta em quadros como os de Chardin, os quais, embora não sejam pintura de história, são considerados por ele tão grandiosos quanto.[4]

Figura 9 – Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Mãe laboriosa* (1740)

4 Segundo Diderot (1995c, p.842), "Chardin não é um pintor de história, mas é um grande homem".

Figura 10 – Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *A bênção* (1740)

De todo modo, em consequência da tendência geral ao estreitamento temático das artes, "o teatro francês só respira a ternura" (ibidem, p.122), e as intrigas de amor prevalecem tanto na comédia quanto na tragédia. Se a ênfase própria do gênero trágico, tal como defendida por Madame Riccoboni, já não faz sentido para um povo que não tem ingerência na vida pública, resta ao teatro, como às artes em geral, fazer que os espectadores se conformem com esse banimento, e de certa forma façam bom proveito. "É muito melhor amar a uma amante do que só amar-se a si mesmo" (ibidem), conclui Rousseau.

6
A vontade geral como modelo ideal: estética e política em Diderot[1]

No verbete "Direito natural" (2006b) da *Enciclopédia*, bem como no *Paradoxo sobre o comediante* (2000c), Diderot pauta a boa conduta do indivíduo por uma atitude desinteressada, regida pelo entendimento ou pelo juízo, e não por benefícios pessoais a serem assim obtidos. Se o homem só pende pela vontade geral no silêncio das paixões, não se pode entretanto dizer que o modelo ideal de justiça coincide com a razão abstrata. O direito define-se no âmbito da espécie humana, o que permite a Diderot vincular o bem comum à concretude da experiência, ao amplo domínio fisiológico em direção ao qual confluem todos os indivíduos. A analogia teatral parte do mesmo princípio. Visto que o desempenho do ator depende de convenções enunciadas há milênios, o modelo ideal de representação pressupõe uma experiência coletiva.

No verbete "Direito natural" da *Enciclopédia*, Diderot afirma que a vontade geral associa-se tanto ao direito natural quanto ao direito positivo, definindo-a nos seguintes termos:

1 A primeira versão deste artigo foi publicada em *Rapsódia – Almanaque de Filosofia e Arte*, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, v. 7, 2013. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

> Mas, se tiramos do indivíduo o direito de decidir sobre a natureza do justo e do injusto, onde apresentaremos esta grande causa? Onde? Diante do gênero humano; é a ele que cabe decidi-la, porque o bem de todos é sua única paixão. As vontades particulares são suspeitas; elas podem ser boas ou más, mas a vontade geral é sempre boa, nunca se engana, nunca se enganará. [...] Mas [...] quem é o depositário desta vontade geral? Onde irei consultá-la? [...] Nos princípios do direito positivo de todas as nações civilizadas, nas ações sociais dos povos selvagens e bárbaros, nas convenções tácitas dos inimigos do gênero humano entre si e mesmo na indignação e no ressentimento, estas duas paixões que a natureza parece ter colocado até nos animais para compensar a falta de leis sociais e da vingança pública. (idem, 2006b, p.80-81)

No capítulo do *Manuscrit de Genève* [Manuscrito de Genebra] (2012) em que Rousseau refuta a noção de "Sociedade geral do gênero humano", certamente visa-se à definição de direito natural patenteada por Diderot na *Enciclopédia*. Victor Goldschmidt considera que Diderot teria cometido o erro de confundir questão de fato com questão de direito, ao inscrever

> um direito natural unívoco "nos princípios do direito escrito de todas as nações civilizadas". (Goldschmidt, 1984, p.148)

Goldschmidt (ibidem) completa que, embora a vontade geral enquanto instância legisladora tenha vigência universal, encontrará antagonismos no interior da sociedade ou mesmo se transformará em vontade particular no cômputo das demais nações. Portanto, não se manifesta aí a vontade do gênero humano, a menos que Diderot tenha abusado dos termos.

Outras passagens do verbete "Direito natural" alimentaram a querela:

> [1)] A todo momento o homem injusto e dominado por paixões sente-se levado a fazer a outro o que não gostaria que lhe fizessem;

> [2)] é preciso raciocinar em tudo, porque o homem não é somente um animal, mas um animal que raciocina;
> [3)] O homem que só escuta sua vontade particular é inimigo do gênero humano;
> [4)] A vontade geral é em cada indivíduo um ato puro do entendimento que raciocina no silêncio das paixões sobre aquilo que seu semelhante tem o direito de exigir. (Diderot, 2006b, p.78-81)

Algumas das afirmações de Diderot no verbete tornaram-se alvo de Rousseau no *Manuscrit de Genève*:

> De fato, ninguém negará que a vontade geral [seja] em cada indivíduo um ato puro do entendimento que raciocina no silêncio das paixões sobre o que o homem pode exigir de seu semelhante e sobre o que seu semelhante tem o direito de exigir dele. Mas onde se encontra o homem que consiga assim separar-se de si mesmo? E, se cuidar de sua própria conservação é o primeiro preceito da natureza, pode-se forçá-lo a considerar a espécie em geral para que ele mesmo se imponha deveres em que não veja ligação com sua constituição particular? [...] Como seu interesse pessoal pode exigir que se submeta à vontade geral? (Rousseau, 2012, p.38)

Rousseau ressalta assim a tendência de Diderot à abstração, à generalização arbitrária. Arbitrária porque se desconsideram particularidades, no caso, os pendores individuais e os interesses pessoais em face do bem comum. A objeção levantada por Rousseau no *Manuscrit* dá suporte à leitura de Goldschmidt, que constata a identificação entre direito positivo e direito natural no referido texto de Diderot. Para Rousseau e para os rousseauístas, guerra, família, escravidão, comércio são convenções inscritas na história, portanto as regras que presidem ao aparecimento dessas instituições não constituem leis derivadas da natureza.

Alguns anos antes, no entanto, Diderot havia repreendido Rousseau por adotar o mesmo procedimento. Como consta do verbete "Hobbesianismo" (Diderot, 2006c), Rousseau teria incorrido no erro

de inferir o universal *a contrario* do particular, "defeito próprio dos sistemáticos: generalizar fatos particulares e dobrá-los com habilidade a suas hipóteses". Ao dizer que as leis e a formação da sociedade não tornam o homem melhor do que se encontra no estado de natureza, sendo na verdade fatores de depravação, Rousseau teria tomado circunstâncias locais, embora com sinal trocado, como padrão universal. Assim, vivendo "no mundo, no meio de sábios" (ibidem, p.189) cheios de amor-próprio e em constante conflito, Rousseau acaba por definir o homem como naturalmente bom e pacífico.

Lugar-comum das definições de Iluminismo, o combate ao espírito de sistema explica o emprego do argumento da petição de princípio por ambos os autores.[2] Em Diderot, a recusa à sistematização corresponde à negação de uma definição de sistema cuja validade seja absoluta, tomada como uma espécie de reflexo da própria natureza. Ao mesmo tempo, é postulada a validade das descrições, da diversidade de interpretações da natureza (idem, 1989). Como demonstra Herbert Dieckmann, o próprio estilo de escrita de Diderot, baseado em conjecturas ou hipóteses deixadas em aberto, expõe sua desconfiança para com generalizações e simplificações. Embora o enciclopedista tome como ponto de partida um sistema já estabelecido, "não tarda a se deparar com dados que não batem com os princípios sobre os quais o sistema se baseia" (Dieckmann, 1959, p.60). Porque inúmeros fenômenos escapam a qualquer classificação, é impossível penetrar no âmago das coisas e torná-las transparentes.

Diderot declara-se assim antipositivista *avant la lettre*, mas de modo algum assume uma postura anti-intelectualista, na medida em que se propõe a conhecer a vontade geral a partir de suas manifestações concretas. Mesmo em termos fisiológicos, a vontade pressupõe discernimento com relação ao desejo:

---

2 Segundo Cassirer (1992, p.10), "Na Inglaterra e na França, o Iluminismo começa por quebrar o molde obsoleto do conhecimento filosófico, a forma do sistema metafísico. Não acredita mais no privilégio nem na fecundidade do 'espírito de sistema': vê neste não a força mas o obstáculo e o freio da razão filosófica".

> Diz-se que o desejo nasce da vontade; pelo contrário, é do desejo que nasce a vontade. O desejo é cria do organismo, pelo bem-estar ou mal-estar, se é feliz ou infeliz. O que se quer é ser feliz. (Diderot, 1994, p.1299)

Se a vontade implica agenciamento do desejo que se origina de disposições fisiológicas, a vontade geral, que se expressa pelo direito positivo, por laços sociais, pelo *éthos* dos malfeitores ou mesmo por um movimento de revolta contra a iniquidade, manifesta preferencialmente o bem comum, que não pode ser confundido com a alternância de interesses particulares no interior de uma sociedade ou o predomínio de uma potência sobre o conjunto das nações.

Mas o questionamento de Rousseau ainda procede, pois "onde se encontra o homem que consiga assim separar-se de si mesmo?" (Rousseau, 2012). Para Diderot, a espécie humana, em sendo sociável, fornece dois critérios para a verificação concreta da obediência à vontade geral: a precedência do interesse coletivo sobre o interesse individual e a equanimidade sociopolítica. Como consta do verbete "Autoridade política" da *Enciclopédia*,

> Nenhum homem recebeu da natureza o direito de comandar os outros. (Diderot, 2006a, p.37)

Maria das Graças de Souza sintetiza a questão ao afirmar que a relação entre vontade geral e prazer individual se explica

> na medida em que Diderot tende a conservar, na sua concepção de sociedade, a doutrina molecular [...]. Assim como, nos seres vivos, as moléculas e os órgãos guardam a sua vida própria, constituindo, no seu conjunto, a vida do organismo inteiro, do mesmo modo, na sociedade, cada indivíduo preserva sua paixão fundamental de ser feliz. (Souza, 2002, p.128-129)

Se não há dicotomia entre indivíduo e sociedade, nem entre vontade geral e direito positivo, é preciso saber a que instância cabe o

controle ou a observância dos dois critérios anteriormente descritos, atinentes aos desígnios da vontade geral.

Ao enunciar suas teorias sobre o espetáculo, sobre literatura e sobre o ator, Diderot expõe uma acepção de sistema em que não se pode discernir um "princípio geral; não há nenhum, entre os que acabei de enumerar, que um homem de gênio não possa infringir com sucesso" (Diderot, 2008, p.154), diz ele sobre as regras de composição e atuação que havia acabado de enunciar nas *Conversas sobre O filho natural*.

No âmbito das artes, o homem pode se colocar no lugar do outro de maneira desinteressada, sem ser regido por paixões, por desejos e inclinações pessoais, os quais por isso mesmo nos afastam da vontade geral. Conforme as seguintes passagens do verbete "Direito natural",

> A todo momento o homem injusto e dominado por paixões sente-se levado a fazer a outro o que não gostaria que lhe fizessem. [...] O homem que só escuta sua vontade particular é inimigo do gênero humano.[3] (idem, 2006b, p.78, 81)

3 Uma vertente da interpretação constata em diversas passagens do verbete uma alusão a Rousseau, dentre as quais a qualificação de "inimigo do gênero humano", bem como no seguinte trecho, à p. 82 da referida edição: "5. As leis devem ser feitas para todos e não para um. Se não fosse assim, este ser solitário se pareceria com o raciocinador violento que já sufocamos no quinto parágrafo". Lucas Mello Carvalho Ribeiro (2018) dá uma importante contribuição para a compreensão do assunto em questão, na tese de doutorado denominada *Gênese e natureza das relações interestatais: Rousseau e o jusnaturalismo moderno*, de que extraímos o trecho à p. 49: "Muito se especulou em torno de quem seria visado por Diderot através da figura do *raisonneur violent*. Seu arrazoamento assimilar-se-ia àquele de algum autor da tradição? Não foram poucos os intérpretes que acreditaram se tratar de Rousseau (dentre eles, podemos destacar Paul Léon, Roger Masters e C. E. Vaughan), de forma que a refutação rousseauniana de "Droit naturel" ganharia um elemento adicional: ela seria, além de tudo, uma réplica a um ataque *ad hominem*. Vaughan chega a dizer que Rousseau "veste a carapuça do 'arrazoador violento' sem vacilação", assumindo ser ele próprio o "anarquista que Diderot queria 'sufocar', o 'inimigo do gênero humano' a ser caçado como uma 'besta selvagem'" (Vaughan, *The political writings of Jean-Jacques Rousseau*, v. I, p.281). Contudo, não há nada nem em "Droit naturel",

Ainda que no âmbito da política não se observasse o bem comum, e consequentemente a moral e os costumes estivessem marcados pela corrupção, a ponta de lança da vontade geral seria o comediante, por sua falta de engajamento político e em razão de seu desregramento moral. Como diz Diderot,

> Eles [os atores] são excomungados. Esse público, que não pode dispensá-los, despreza-os. São escravos que se encontram incessantemente sob a vara de outro escravo. (idem, 2000c, p.65)

Sua moral libertina teria justificado a condição de pária a que a sociedade e a religião relegaram o comediante. Juridicamente era um fora da lei, o que se deveu sobretudo ao anátema da Igreja, responsável pelos registros civis. Na França, filhos de atores e atrizes não recebiam o sacramento do batismo, portanto não tinham direito de cidadania. Aos comediantes recusavam-se os demais sacramentos, não podiam confessar, comungar, contrair matrimônio ou ser enterrados em solo sagrado (Moffat, 1930), razão pela qual, no século XVII, as paróquias de Paris negaram sepultura ao próprio Molière. Sem permissão para prestar juramento sobre a Bíblia, o testemunho de atores em processos legais, assim como o das prostitutas, não era digno de fé.

No *Paradoxo sobre o comediante*, o homem de sensibilidade define-se por seu apego a valores difundidos por uma sociedade cujos

---

nem em demais textos de Diderot ou Rousseau que sustente minimamente essa alegação de Vaughan e outros. Posição partilhada por Robert Wokler, para quem o *raisonneur violent* representaria, antes, Th. Hobbes, ou melhor, o Hobbes de Diderot. Para firmá-lo, Wokler baseia-se no retrato dos dois pensadores supracitados traçado por Diderot em "Hobbisme", que, apesar de ter sido publicado somente no oitavo tomo da *Enciclopédia* (logo, em 1765), muito provavelmente havia sido escrito anteriormente ao aparecimento de "Droit naturel", dado, dentre outras razões comprobatórias, a familiaridade que Rousseau mostrava ter com as formulações daquele artigo em seu segundo *Discurso*, redigido, por sua vez, em 1754 (cf. Rousseau, *OC* III, *DI*, p.153; e Wokler, "The contribution of Diderot's political thought", p. 86-90, em especial as notas 123 e 126)".

membros não se encontram em igualdade de condições; o homem sensível, portanto, jamais se identifica com pessoas de condição diferente da sua. Somente o ator, indiferente a tudo e a todos, com sangue-frio e discernimento conseguirá "esquecer-se e distrair-se de si mesmo" (Diderot, 2000c, p.69), ao menos de uma noção de si-mesmo autorizada pelo regime absolutista.

Em outro lugar, Diderot havia dito que

> é preciso ter cuidado com esse que é o primeiro movimento de nossa alma diante da presença de objetos, para que ninguém se entregue a ele sem o respaldo de algo conhecido, de modelos aos quais se possa relacionar o objeto presente. [...] Há espíritos que dificilmente se espantam, aqueles que a metafísica elevou acima do que já foi feito, que relacionam tudo o que veem, escutam etc. ao que seja possível, e que estabeleceram para si um modelo ideal abaixo do qual permanecem todas as criaturas e tudo o que já foi criado. (idem, 1751, p.140-141)

É o ator que põe em prática a máxima do sujeito de direito, de colocar-se no lugar de outro, a despeito de sua própria condição, despojando-se de valores dominantes que discriminam os indivíduos conforme seu nascimento, fortuna, gênero, idade. A experiência de alteridade que funda a justiça torna-se possível porque, na economia anímica descrita por Diderot,

> Somos nós mesmos por natureza; somos um outro por imitação; o coração que supomos ter não é o coração que temos. (idem, 2000c, p.66)

Como a conduta passional nada tem de autêntica sob o despotismo, para ser justo é preciso distanciar-se das emoções, da simpatia ou da antipatia provocadas pela posição de maior ou menor destaque que cada indivíduo estabelece em relação aos demais, e buscar a medida do justo e do injusto em outro estado de consciência. É preciso estar fora de si.

Desse modo, soluciona-se o problema proposto por Rousseau. Assumindo uma *persona*, o comediante repropõe a vontade geral enquanto modelo ideal. No entanto, o ideal não é fruto de pura abstração, uma vez que o ator o concebe a partir de "um modelo próprio a seu estado" (idem, 2005, p.129). Estado entendido em sentidos bastante palpáveis: como membro da espécie humana, o ator não pode, segundo Diderot, atingir alturas interditas a sua condição fisiológica; e, como membro de uma coletividade, ocupa, pela desqualificação moral em que se encontra o artista de teatro, uma posição marginal, de neutralidade.

O ponto de vista do ator só pode ser considerado objetivo sob a ótica da desigualdade, que o deixa à margem da sociedade. Porque a boa convivência é uma tendência natural do homem, quando a equanimidade é posta em prática, o estado de natureza não se incompatibiliza com o estado civil e as convenções sociais. No *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot elucida esse parecer:

> "A natureza humana é portanto boa?" Sim, meu amigo, e muito boa. [...] Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem. (ibidem, p.45)

Os sentimentos, segundo Diderot, não são naturais se não fizerem jus à bondade que define o humano, e esta, sob determinadas circunstâncias, representa apenas um ideal a ser alcançado.

7
O espectador como Narciso, o teatro como espelho: considerações sobre as peças *Amor no espelho*, de Giovan Battista Andreini, e *Narciso*, de Jean-Jacques Rousseau[1]

Peças de teatro como *Amor nello specchio* [Amor no espelho], escrita por Giovan Battista Andreini em 1622, e *Narcisse* [Narciso], de Jean-Jacques Rousseau (1752), tematizam a condição de um espectador submetido à moral estabelecida ou inserido em determinada estrutura política. Portanto, aqui o mito de Narciso e o tema do espelhamento não se restringem ao âmbito da psique individualizada.

Já na segunda metade do século XVI são registrados argumentos moralizantes para justificar a eclosão do teatro profano ocorrida então. Como diz o mantuano Leone de' Sommi em seus *Quatro diálogos em matéria de representação cênica*, escritos por volta de 1570, para que se possa "retirar utilidade e prazer juntos, obtendo tanto proveito do exemplo de outrem", é preciso "revelar as virtudes que se têm a imitar e os vícios aos quais cumpre fugir e verberar" (Sommi, 1989, p.58). Deve-se permitir que a comédia trate de todo tipo de assunto e mostre não somente as boas ações, mas também dê a ver os defeitos, as falhas morais das personagens.

Em um espetáculo mencionado por Sommi,

---

1 A primeira versão deste artigo foi publicada em *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, v. 15, 2012. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

> nada movia tanto ao riso prazeroso quanto certas coisas viciosas ou luxuriosas ou vis apresentadas, na maioria das vezes, por duas criaturas facetas (para não dizer dois bufões), um velho e um jovem. (ibidem, p.123)

Nesse espetáculo, a grosseria e a lascívia foram introduzidas por bufões, personagens ridículas mas não malevolentes, que fazem rir com prazer, sem agressividade.

Ao levar à cena coisas vis ou luxuriosas, expõem-se erros que todo ser humano pode cometer enquanto fruto da Queda. Desse modo, o ator presta um importante serviço religioso – por contribuir para a salvação das almas, ao promover o arrependimento – e civil, fomentando o ócio restaurador das forças, imprescindível ao exercício de profissões honestas. Paradoxalmente, o fator moralizante do teatro e sua contrapartida religiosa implicam que tenha um apelo erótico.

Em peças italianas como *La calandria* [A calândria], escrita pelo cardeal Bibbiena em 1513, ou *A mandrágora*, de Maquiavel (1520), proliferam temas em torno da sensualidade, como o adultério, violações e androginia, esta última associada a tramas gemelares. A sedução exercida por atores e atrizes envolvidos nessas tramas garantia que os espectadores aderissem a elas, espelhando-se em defeitos morais que deveriam primeiro reconhecer em si mesmos, para depois conseguir superá-los.

O comediante *dell'arte* Giovan Battista Andreini, atuante no norte da Itália e na França durante a primeira metade do século XVII, considerava que seu ofício fosse digno de louvor justamente por empregar atrativos como esses, a fim de "medicar e consolar os ânimos cansados, revigorando a natureza e as propriedades do homem". Entretanto, deleitar não é a suprema finalidade da comédia,

> mas purgar os afetos do espírito e movê-los em direção ao bem, instruir para que se fuja do vício e se abrace a virtude. (Andreini, G., 1991b, p.477)

Para lograr esse intento, é necessário que atos pecaminosos sejam trazidos à cena, como contraexemplos. Mas o objeto da comédia não deve ser, segundo Andreini, escolhido entre pessoas totalmente abjetas. Em chave de comédia convém que sejam representadas pessoas sem "maiores vícios e pecados, ou piores ações" (ibidem, p.480).

Andreini interditava assim apenas os casos de atrocidades, de modo que fossem mostrados abertamente até mesmo pecados capitais como avareza, gula, inveja, ira, luxúria, orgulho e preguiça – contanto que as personagens se regenerassem no final. Assim, um complexo decoro, segundo o qual o clamor e a repulsa ao sexo fossem concomitantes, permitiu a Andreini abordar, sem os caracterizar como demoníacos e perversos, assuntos como o de sua peça *Amor no espelho*, representada e publicada em Paris em 1622.

Amor no espelho centra-se no lesbianismo de Florinda e Lídia, duas nobres donzelas protagonistas de uma intriga amorosa semelhante às que Marivaux irá conceber, atenuando seu espectro de vícios, no século XVIII.

Desde o início da peça, Florinda rejeita qualquer proposta de seus admiradores e declara odiar os homens por diversas razões, dentre as quais, caso se apaixonasse, o medo de ser abandonada e o pavor de um dia engravidar, perdendo a forma e talvez a vida na hora do parto. Por isso, Florinda tem verdadeira adoração por sua imagem no espelho, o que a leva a recusar o primeiro pretendente, Guerindo, para correr de volta ao espelho e representar uma espécie de masturbação, perceptível em sua fala pelo teor e pela aceleração dos versos, que finalizam com a seguinte copla:

> *O vetro non vetro, ma fiamma dov'ardendo fenice, e nasco, e moro.*[2] (idem, 1997, p.65)

2 Ato I, cena 3: "Ó vidro que não é vidro, mas chama em que, ardendo como Fênix, eu nasço e morro".

Na dedicatória da peça, Andreini comenta que "Narciso, espelhado numa fonte, apaixonou-se loucamente por si mesmo" (ibidem, p.55), como Florinda. O estudioso de literatura dramática Piermario Vescovo percebe que na tradição grega o mito de Narciso relaciona-se à tendência homossexual, pois, ao rejeitar seus parceiros, levando um jovem inconsolável ao suicídio, Narciso é punido por Eros, cativando-se pela própria imagem refletida na água, como se fosse a de outro homem (Vescovo, 2004, p.53).

É essa a situação inicial de Florinda, morrendo de amores por si mesma e abrasada como uma fênix diversas vezes por dia, o que fica patente após dispensar Lélio, o segundo pretendente, quando então volta a se mirar no espelho, dizendo:

> Eu, Florinda, [...] toda hora gozo com ela, estreitando-a em meu peito. Abraça-me apertado, meu bem, para que eu nunca te abandone. Vamos a outro lugar para gritar juntas "eu te amo, eu te amo!". [I, 1] (Andreini, G., 1997, p.81)

Por ter sido desprezada pelo galante Sílvio, Lídia também detesta os homens. É então que ela entra no campo de visão de Florinda. Enquanto se contempla novamente no espelho, Florinda percebe, ao lado da sua, a imagem de alguém que se parece com um mancebo – trata-se de Lídia, com os cabelos presos sob um chapeuzinho –, mancebo desolado, com lágrimas nos olhos. Lídia, magoada por Sílvio, desiludida e chorosa, vagava triste pela rua quando passou pela janela de Florinda e parou para espiá-la. Florinda se enternece com a tristeza da misteriosa imagem vista em seu espelho, sentindo muita pena e vontade de ajudá-la. Descoberta Lídia, as duas olham-se diretamente, não mais pelo espelho, e entre elas desperta o primeiro amor correspondido. Embora tenha-se libertado da obsessão por si mesma, Florinda passa a ter afeição por uma só pessoa, Lídia:

> ardo [em fogo], mas meu ardor só de ti, belíssima fronte, deriva. [III, 1] (ibidem, p.96)

Em seguida, Andreini utiliza uma linguagem bastante direta para descrever o consórcio amoroso das duas.

> FLORINDA: [...] de vossa boca de rosas um só beijo peço.
> LÍDIA: Se um beijo [...] é o único remédio para teu mal, uno meu peito ao teu e boca a boca.
> FLORINDA [*Após o beijo*]: Ó mel, ó maná, sois amargos depois de Florinda, abelha que estou no céu, ter sorvido rosas com as quais o Amor se engrinalda. [...]
> LÍDIA: [...] Juremos, pois, desprezar os homens e somente entre nós gozar de amorosa estima. (ibidem)

Pouco depois, Florinda vai passar a noite na casa de Lídia, e de manhã a criada comenta que

> devem ter-se divertido muito daqui para cima, tocando peitos e tetas, acariciando o pescoço, dando beijos e dizendo coisas ao ouvido; mas daqui para baixo não podia ser pior; ou então fizeram como os bons tocadores de alaúde, que tanto melhores são quanto mais dedilham sobre a roseta. [IV, 3] (ibidem, p.118)

Aqui, o emprego de linguagem explícita nada tem a ver com um pretenso realismo. A homossexualidade não era abertamente aceita nem hipocritamente tolerada, pelo contrário, chegava a ser castigada com pena de morte. Em seu curso sobre *Os anormais*, Foucault (2002) observa que em geral os homossexuais se incluíam na categoria de hermafroditas, os quais na França, durante a Idade Média e até fins do século XVI, eram executados, queimados e tinham suas cinzas jogadas ao vento, para que não ressuscitassem no Juízo Final.

Alguns anos antes de *Amor no espelho* ser representada e publicada em Paris, denunciou-se em Rouen o lesbianismo de Marie Lemarcis, que, travestida de homem e usando o prenome Marin, havia se casado com uma viúva.

> Marie Lemarcis é condenada a ser enforcada, queimada e suas cinzas jogadas ao vento. Quanto à sua mulher [...], é condenada a assistir ao suplício do marido e a ser fustigada na encruzilhada da cidade. (ibidem, p.85)

O procurador entrou com um recurso e novos exames médicos constataram em Marie Lemarcis sinais anatômicos de virilidade, de modo que a pena capital foi revogada. O hermafroditismo, sendo a partir de então considerado uma deformidade orgânica – isento, pois, de dolo –, salva Lemarcis, que foi solta com a condição de que vestisse roupas femininas e que, sob pena de morte, não mantivesse relações com mulheres.

É de pensar que, para atrair a atenção sobre sua peça, Giovan Battista Andreini tivesse levado em conta a curiosidade sobre o assunto, que estava na ordem do dia e era amplamente noticiado quando aconteciam denúncias. Além disso, o teatro só faria efeito se conseguisse envolver o espectador, para o que concorria fortemente a troca de beijos e abraços entre duas das mais belas atrizes do mundo – Virgínia Ramponi e Virginia Rotari, respectivamente esposa e amante de Andreini na vida real. Nesse sentido, a beleza e o erotismo trazidos à cena eram lícitos, pois funcionavam como revigorantes para a retomada da fadiga constitutiva da vida civil.

Florinda e Lídia não são representadas como caricaturas, e mesmo o desenlace que as separa ocorre com o efetivo envolvimento de Florinda com um homem, não pela ameaça de punição contra o crime de lesbianismo, ou por medo do ridículo. Mostrar ambas as personagens como beldades atraentes e não como tipos grotescos tinha ainda a função de perorar contra o isolamento, promovendo prazerosamente a convivência, sem castigar os faltosos.

A opção é programática, como consta da apologia que Andreini publicou em Paris, em 1625, definindo a comédia como

> espelho das humanas ações, livro da virtude [...] cuja finalidade é, ao modo de um límpido cristal, dar a ver nossos atos, como sábio e

> douto volume que ensina remédios contra adversidades. (Andreini, G., 1991a, p.490)

Remédios administrados com mel, para disfarçar o gosto amargo da lição. Aos detratores que condenavam a comédia por assim incentivar o vício e a libidinagem, Andreini contesta: mesmo que a comédia "mostrasse o mal ou talvez licenciosamente se adornasse com algum ato lascivo ou palavra amorosa" (ibidem, p.493), isso se fazia para evitar o pior. Ora, "como vos protegereis do mal se não o conhecerdes?" (ibidem, p.492), indaga Andreini. É preciso mostrar abertamente os defeitos das personagens, pois somente nessa medida a comédia pode ser definida como "verdadeira representação da vida humana" (ibidem, p.491).

Porque derivam da mácula característica de todo ser humano, Andreini não considera que esses defeitos sejam monstruosos, portanto as cenas devem ser agradáveis, as personagens, belas. Assim, as lições que se aprendem no teatro são transmitidas com suavidade, pois o dramaturgo e o ator não fazem duras repreensões contra o espectador nem escarnecem de seus defeitos. Segundo Andreini (ibidem), fustigar ou ridicularizar não ensina.

É com doçura que, no último ato de *Amor no espelho*, Florinda encontra-se com o irmão gêmeo de Lídia e o leva para a cama, excitada por ver a pretensa amada vestida de soldado. Até então ninguém, nem mesmo Lídia, sabia da existência desse gêmeo que aparece *ex machina* para solucionar a trama. Posteriormente a própria Florinda vai narrar o incidente: vendo Lídia disfarçada,

> eu a abraço, a conduzo à casa, dispenso as criadas, fechamo-nos no quarto, [...] tiro aos poucos sua roupa; deitando-se na cama, ele diz ao me ver desnuda: [...] não sou mulher como tu, mas um hermafrodita [...], tanto disse e tanto fez que continuei em seus braços e me tornei sua esposa, ao descobrir na prática que era homem por inteiro. [V, 7] (idem, 1997, p.136)

Na peça de Andreini, a sexualidade, mesmo quando invertida, não repugna nem é motivo de zombaria. O desvio moral, ainda que necessite ser justificado por uma conformação fisiológica como o hermafroditismo, tem recuperação. Embora reitere a definição atribuída a Cícero[3] de que a comédia imita a vida na medida em que espelha os costumes, Andreini realiza um retrato da homossexualidade diferente daquele que se apresenta em seu tempo.

Conforme o relato de Foucault (2002), fora do palco o lesbianismo não ocorria abertamente nem com a liberalidade demonstrada por conhecidos, parentes e até pelo governador de Florença – onde ocorre a ação cênica – para com o caso de Florinda e Lídia. Logo, para Andreini a homossexualidade não passa de uma etapa em um percurso que culmina necessariamente no casamento heterossexual, como núcleo básico de qualquer coletividade. Propagar a tolerância de gênero, embora seja um dos pontos programáticos da arte atual, seria avesso à pedagogia de cena do século XVII.

Qual é então a função didática que Andreini atribui a uma peça libertina como *Amor no espelho*? Nesse caso, principalmente moral, na medida em que a boa conduta não está, segundo Andreini (1997), diretamente subordinada à forçosa obediência às leis, consistindo, antes, na promoção de um contato interpessoal agradável e pacífico.

Inicialmente Florinda é uma misantropa, embora não irrecuperável. Porque sua solidão lhe é prazerosa, o amor de si lhe serve de exemplo, abre caminho para que possa amar os outros, enquanto seus semelhantes. Nesse sentido, a peça coadunaria com a filosofia política articulada por Rousseau mais de cem anos depois.

A trajetória de Florinda, do autoconhecimento a um convívio harmonioso, implica reafirmar as diversas faces do mesmo – em primeiro lugar a exclusiva autoestima, em segundo, a atração pelo

3 Cf. Cícero (2008, p.210), 4.13: "Afirma Cícero que a comédia é a imitação da vida, o espelho dos costumes, a imagem da verdade (Donato. *Excertos sobre comédia*, p.22, 19, Wessner)".

mesmo sexo, depois, pelo símile (o gêmeo). Sem violência, conciliam-se então a identidade e a alteridade, o indivíduo e a coletividade.

Além disso, são bons sentimentos para consigo e para com os outros que a unem a uma companheira e posteriormente a um esposo, e não a repressão ou a obrigação. Em última instância, o teatro contribui para os bons costumes na medida em que celebra a interioridade prazerosa e pinta uma autoimagem não de flagelo e angústia, mas agradável, para que possa posteriormente se estender a uma convivência regida pela concórdia, e não a uma associação mantida à base de medo e tortura.[4]

Antes de passar à análise da peça de Rousseau, quero lembrar que em *Amor no espelho* a condição para que aconteça o contato de Florinda com outra pessoa é o sentimento de piedade. De fato, Florinda só abandona o isolamento por se compadecer de Lídia, o que é mostrado de modo tão prazeroso e positivo que o espectador sai do teatro com a impressão de que a compaixão é uma virtude, e que sentirá o mesmo prazer em imitá-la na vida real. Os bons costumes forjam-se assim voluntariamente, sem dor, em oposição à anuência obrigatória às leis, vigentes sob a ameaça de castigo aos infratores.

4 Nesse sentido, a peça de Andreini se oporia a teorias como as que Hobbes vai expor em seu *Leviatã*, de 1651, sobre o contrato social ter de ser estabelecido necessariamente à força, fazendo frente à tendência natural egoísta e violenta de todo homem: "Pois graças a esta autoridade que lhe é dada por cada indivíduo no Estado, é-lhe conferido o uso de tamanho poder e força que o terror assim inspirado o torna capaz de conformar a vontade de todos eles" (Hobbes, 1983, p.106). Como a filosofia política rousseauísta tem como fundamento a contestação da noção de estado de natureza caracterizado pelo conflito, ou pela guerra de todos contra todos, aqui Andreini também poderia contribuir para pensar a distinção entre amor de si e amor-próprio. Segundo Rousseau (1973a, p.312-313), "Não se deve confundir o amor-próprio com o amor de si mesmo; são duas paixões bastante diferentes tanto pela sua natureza quanto pelos seus efeitos. O amor de si mesmo é um sentimento natural que leva todo animal a velar pela própria conservação e que, no homem dirigido pela razão e modificado pela piedade, produz a humanidade e a virtude. O amor-próprio não passa de um sentimento relativo, fictício e nascido na sociedade, que leva cada indivíduo a fazer mais caso de si mesmo do que de qualquer outro".

Como escreverá o comediante *dell'arte* Nicolò Barbieri em 1636,

> Não há homem tão estúpido que não se aperceba da reforma que no curso dos anos está sendo feita, em parte devido ao crescente zelo da religião, em parte por ordem de superiores que vigiam tudo, em parte pelo cumprimento do dever civil que os gentis-homens abraçam; e a comédia a todas essas reformas subjaz. (Barbieri, 1991, p.583)

Embora o entretenimento, como todos os setores da vida civil, também se dobre às leis, o dever encontra-se numa esfera distinta do gosto proporcionado pelas belas-artes. Uma vez que "ter gosto é via e condimento de todas as humanas ações" (ibidem, p.578), ninguém estudaria, guerrearia ou trabalharia, nem se dedicaria à espiritualidade, sem a perspectiva de gozo do fruto dessas atividades. O teatro cumpre a função de prenunciar as delícias experimentadas por quem cumpre seus deveres. Pode ainda tematizar mudanças de gosto, principalmente as que conduzam à correção moral, ao passo que leis civis e dogmas religiosos não são passíveis de contradição.

Em fins de 1752 a Comédie Française realiza duas apresentações de *Narcisse ou L'amant de lui-même* [Narciso ou O amante de si mesmo], comédia de Rousseau semelhante às de Marivaux quanto à intriga centrada em jovens nobres e enamorados. Quanto ao perfil do protagonista, Valério, assemelha-se à comédia de caracteres de Molière.

Logo de início sabemos pela descrição de Lucinda e sua criada que Valério é "*le plus joli homme du monde*" [o homem mais lindo do mundo], além de delicado e afetado, o que prenuncia a caracterização caricatural da personagem. Lucinda, a maquinista da peça e irmã do protagonista, manda fazer um retrato de Valério com aspecto de mulher, com um belo penteado, maquiagem, enfeites, laços de fitas e elegante vestido, o qual, nas palavras de Lucinda, "menos do que servir como disfarce, parece ter-lhe restituído o estado natural" (cena 1) (Rousseau, 1964, p.977). O retrato servirá de lição a Valério no dia de seu casamento com Angélica, uma moça apaixonada a quem ele não parece desejar tanto quanto a si mesmo.

Não é fortuita a opção de Rousseau por um homem afeminado para representar Narciso, e não uma mulher de tendência sáfica. Nas primeiras quatro falas da peça, o autor apresenta sua peça como emblema de uma sociedade em que varões assumiram o *éthos* feminino. Segundo Lucinda, ao fazer isso os homens "esperam agradar às mulheres cada vez mais, esforçando-se por se assemelhar a elas". Agradar tornou-se sinônimo de emasculação, um vício, "um desvio, que choca inclusive à terna Angélica" (ibidem, p.978), a noiva de Valério. Mas em *Narciso* o recurso moralizante, o espelho dos costumes que ajuda a discriminar vícios e virtudes, consiste no escárnio, de que o teatro nos ensina assim a fugir.

Quem preside à falseta é justamente uma mulher, que encara a correção moral e o desafio da boa convivência como frívolo jogo de salão. Como se fosse brincadeira, Lucinda coloca o retrato travestido no lugar da casa em que Valério passa mais tempo, não um gabinete de leitura, um escritório ou a sala de estar, mas seu toucador, para onde ele efetivamente se dirige assim que entra em cena.

Valério, ao retornar de um passeio pelo jardim, aparece no palco entoando uma ária de ópera, provavelmente em falsete. Diz em seguida que seu casamento lhe dará muito prazer, porque fará Angélica feliz. Isso não quer dizer que *ele* esteja feliz. Senta-se de pronto ao toucador para se arrumar e dar bom-dia à noiva com uma boa aparência. Acha-se pálido, retoca o *rouge* e coloca uma pinta postiça no rosto; repentinamente percebe o porta-retrato ali deixado por Lucinda com a imagem, segundo sua própria descrição, da

> mais bela figura que já vi em minha vida. Que olhos [...]! Creio que se assemelhem aos meus. [3] (ibidem, p.984)

Valério, sempre perfumado, penteado e polvilhado para atrair as pessoas que o rodeiam, fascina-se pelo retrato que deveria acusar sua insensatez. Só se apercebe da armadilha em que caiu porque Angélica, na penúltima cena da peça, diz com todas as letras que o retrato é uma pintura dele mesmo:

> ANGÉLICA: [...] Tirai dessa cabeça o estranho atavio que vossa irmã mandou colocar...
>
> VALÉRIO: Ó, o que estou vendo? [...] Ó céus, estou morto de vergonha! [17] (ibidem, p.1016)

Antes de cair o pano, Valério se diz curado da conduta vergonhosa e se arrepende, mais para evitar o ridículo e manter as aparências do que por amar a virtude.

O retrato de Valério disfarçado de mulher exacerba sua vaidade, ao invés de mitigá-la. Duplica-se, por intermédio da pintura, a paixão que já sentia por si mesmo. "Que graça, que belos traços, que encanto. [...] Como é divino!" (9) (ibidem, p.999), exclama ele ao ver a própria imagem alterada, chegando ao ponto, em determinada cena da peça, de desistir do casamento com Angélica para perseguir seu objeto do desejo, ou seja, para ficar consigo mesmo. Igualmente, o amor-próprio que nutre o isolamento do espectador acaba fortalecido após a representação teatral, como num círculo vicioso.

Assim como a simpatia do retrato não funciona, a comédia reforça os costumes corrompidos de um povo. É impotente para corrigi-los, justamente pelo recurso utilizado para atrair o público aos espetáculos, uma vez que o teatro excita o desejo do espectador mediante o apelo sexual de atrizes paramentadas, muitas vezes com pouca roupa, para atrair todos os olhares. Ser o centro das atenções, como pretendem as mulheres, é, segundo Rousseau, a verdadeira mensagem de toda peça teatral. Tudo o que extrapole esse padrão de beleza e comportamento será considerado ridículo. Aqui o erotismo nada tem de instintivo, na medida em que se baseia numa prática política perversa, servindo de instrumento para, ao modo dos caprichos de um monarca, manter uma corte de admiradores e assim subjugar todos os que estão a seu redor.[5]

---

5 Segundo Rousseau (1973a, p.287), "Nossas necessidades e nossos prazeres mudam de objeto com o decorrer dos tempos; porque, desaparecendo gradativamente o homem natural, a sociedade só oferece aos olhos do sábio uma reunião de homens artificiais e de paixões factícias que são obra de todas essas relações novas e não têm nenhum fundamento na natureza".

Na *Carta a D'Alembert*, que Rousseau publicará em 1758, diz-se que Molière, em sua comédia de caracteres, a que *Narciso* se assemelha,

> não pretendeu formar um homem de bem, mas um homem de sociedade; por conseguinte, não quis corrigir os vícios, mas os ridículos. (idem, 1993, p.55)

Molière e seus imitadores

> São, no máximo, pessoas que ridicularizam por vezes os vícios, sem nunca fazer amar a virtude. (ibidem, p.54)

O cotejo de *Narciso* com *Amor no espelho* talvez indique a possibilidade de uma cena alternativa à comédia ridícula, alternativa que fomente agradavelmente os bons costumes e impeça que se oculte o ridículo sem corrigir o vício visado, fazendo que o espectador ame de fato a virtude. Para Rousseau (ibidem), entretanto, ainda que a comédia abdique do recurso à ridicularização, deixando de castigar o espectador para indicar-lhe o prazeroso caminho do bem comum, a promessa de reconciliação jamais se cumprirá.

Isso porque o teatro não é capaz de, como quer Andreini, promover a boa convivência do ponto de vista moral, fugindo à opressão característica de regimes políticos despóticos. Segundo Rousseau (ibidem), o gosto do público não é neutro ou isento, não consiste em aderir a um não-sei-quê ou a uma tendência natural, mas deriva de padrões definidos no mesmo âmbito do direito positivo.

Segundo Rousseau (ibidem), o teatro francês cumpre a função determinada por um regime político específico, o absolutista, que não visa ao bem comum, mas ao interesse particular daquele que se encontra em seu vértice. Posto que a atração erótica exercida pelas mulheres monopoliza todas as atenções, não há equanimidade em um tipo de relação dominada pela vaidade, que tanto nos afasta de nós mesmos quanto nos distancia dos demais.

Além disso, ao fazer de tudo para ter sucesso, os atores continuarão, como lobos em pele de cordeiro, dando maus exemplos. Por

tomá-los como modelo, fora do teatro cada espectador desejará ter uma posição de destaque e tornar-se melhor que os outros, ao invés de conviver em igualdade de condições com seus concidadãos. Valério, por exemplo, acredita ser uma criatura tão especial que lamenta

> fazer tanta gente definhar de tristeza com [seu] casamento. [cena 3] (idem, 1964, p.983)

Porque o afã em distinguir-se está na base da política francesa, o teatro é a manifestação artística mais adequada para sustentar essa estrutura. No prefácio à peça *Narciso,* Rousseau declara que o gosto pelas letras e pelas artes, dentre as quais as cênicas, nasce

> do desejo de distinguir-se, [e] produz, necessariamente, males de perigo infinitamente maior do que a utilidade do bem que causa, porque, afinal, torna aqueles que se entregam a ele muito pouco escrupulosos quanto aos meios de vencer. (idem, 1973b, p.429)

Se o teatro tem alguma utilidade, é o fortalecimento do poder despótico, que patrocina a comédia como sua frente avançada no campo da moral. Aqueles que se encontram satisfeitos com o regime acreditam que o teatro dê bons exemplos aos espectadores. Quem não estiver satisfeito que se cale. Pois, como consta do *Ensaio sobre a origem das línguas,* escrito por Rousseau entre 1754 e 1761, mas impresso postumamente, em 1781,

> As sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo com artilharia ou escudos; e como nada mais se tem a dizer ao povo, a não ser *dai dinheiro,* dizemo-lo com cartazes nas esquinas ou com soldados dentro das casas. Não se deve reunir ninguém para isso; pelo contrário, é preciso manter as pessoas separadas; é a primeira máxima da política moderna. (idem, 2003, p.177, grifo do autor)

Visto que, para Rousseau, a arte não se desvincula da política, peças como *Amor no espelho* e mesmo *Narciso* mantêm as pessoas

separadas, ainda que pareçam tirá-las do isolamento por força da fábula e por juntá-las no recinto teatral. Mas o teatro, fazendo que todos almejem se destacar e não se unir, não passa de um espelho que iguala todo espectador à condição de Narciso.

8
Para uma teoria da linguagem cênica, segundo Rousseau[1]

"As primeiras línguas,
filhas do prazer e não da necessidade."

Rousseau, *Ensaio sobre a origem das línguas*

O *Ensaio sobre a origem das línguas*, de Rousseau (2003), não trata especificamente de teatro, mas disserta sobre música e pintura, bem como sobre espetáculos cívicos. Estes, por sua vez, constam da *Carta a D'Alembert* (idem, 1993) como os únicos recomendáveis a um sistema republicano como o instaurado na cidade-Estado de Genebra. Com base em ambos os textos, pretende-se aqui articular uma linguagem cênica que seja compatível e ao mesmo tempo não traia o pensamento de Rousseau sobre os espetáculos, teatrais ou não, marcado pela diatribe contra o teatro francês expressa na *Carta a D'Alembert*.

Em diversas passagens da *Carta*, Rousseau (ibidem) exalta um tipo de espetáculo a céu aberto cujo melhor exemplo seriam as manifestações espontâneas de cidadãos genebrinos, em confraternizações

1 A primeira versão deste artigo foi publicada digitalmente sob o título "A linguagem cênica segundo Rousseau", em *Anais do II Colóquio Rousseau*, Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 2005.

que acabavam por aproximar os militares dos civis, tornando-os "todos amigos, todos irmãos; a alegria e a concórdia [reinavam] entre eles" (ibidem, p.146, nota 64), observa o autor ao descrever uma comemoração em praça pública que havia visto na infância.

Sem falar nas paradas realizadas em época de colheita, nas competições esportivas ao ar livre ou mesmo bailes em recintos fechados, que davam aos jovens a oportunidade de debutar no namoro. Na *Carta a D'Alembert*, Rousseau pleiteava que esses bailes fossem

> publicamente autorizados, e que se prevenisse todo desregramento particular transformando-os em bailes solenes e periódicos, abertos indistintamente a toda a juventude casadoura. (ibidem, p.131)

Isso com a finalidade de "reaproximar famílias divididas e de fortalecer a paz", assim

> a primeira escolha dependeria um pouco mais do coração [...]; conceder-se-ia menos às considerações de condição e de riqueza, que criam laços malfeitos, [...] e do seio da alegria e dos prazeres nasceriam a conservação, a concórdia e a prosperidade da República. (ibidem, p.132)

Em 1758, quando a *Carta a D'Alembert* foi publicada, Rousseau trabalhava na redação do *Ensaio sobre a origem das línguas* (2003) – escrito entre 1754 e 1761, mas impresso postumamente, em 1781. Tanto na *Carta* como no *Ensaio*, são os jovens em idade de casar que respondem pela coesão social. O primeiro texto exalta a importância das festas em que moços e moças possam se aproximar, apesar da diferença de condição de suas famílias, num primeiro contato que frequentemente terminará em casamento. Garante-se assim a convivência harmoniosa entre pobres e ricos e uma espécie de redistribuição de renda indispensável para a equanimidade de direitos característica do regime republicano.

O *Ensaio sobre a origem das línguas* diz que a própria constituição de uma coletividade depende da aproximação dos jovens. As

primeiras coletividades somente apareceram como fruto de encontros à beira dos poços, onde

> as moças vinham buscar água para o trabalho da casa, os jovens vinham dar de beber aos rebanhos. [...] O coração emocionou-se diante dessas novas pessoas, uma atração desconhecida tornou-o menos selvagem, ele sentiu o prazer de não estar só. (ibidem, p.139)

Até esse momento,

> havia famílias, mas não havia nações; havia línguas domésticas mas absolutamente não havia línguas de todo um povo; havia casamentos mas não havia amor. (ibidem, p.140)

Para Rousseau (ibidem), a instituição política não é fruto de um pacto que tenha reprimido a violência generalizada, mas uma força ativa, que impulsiona os indivíduos uns em direção aos outros, e que os leva a se agregarem em razão do amor. No entanto, o consórcio amoroso em torno da fonte não brota de uma atração erótica, puramente física.

O sentimento prazeroso que experimentam os moços e moças, mais do que resultado de alterações hormonais, tem origem na convivência. A repetição desses contatos faz que os jovens de diferentes famílias sintam necessidade de se aproximar. Com isso,

> A água insensivelmente se tornou mais necessária, o gado teve sede com maior frequência: [...] pouco a pouco todos se familiarizaram mutuamente; esforçando-se para fazer-se compreender, aprenderam a manifestar-se. Lá se realizaram as primeiras festas: os pés pulavam de alegria, o gesto pressuroso não bastava mais, a voz acompanhava-o com acentos apaixonados. (ibidem, p.139)

A transição do pequeno núcleo familiar para uma comunidade maior implicou o aparecimento das primeiras línguas, caracterizadas pela expressão de paixões agradáveis. A fala atende justamente

à necessidade de aproximação entre os homens, e não à expressão de sentimentos nutridos no isolamento. A função da linguagem é, segundo Rousseau, fundamentalmente apelativa, portanto no estado de natureza, em que o homem consegue prover sua subsistência sem recorrer a ninguém, inexiste a necessidade de comunicação.

Assim, todas as línguas têm como principal objetivo promover o contato interpessoal. Se é a eloquência que nos atrai, é preciso definir sua especificidade e, em face dos demais usos da linguagem, tentar preservá-la, razão pela qual Rousseau distingue a linguagem gestual da linguagem oral, perscrutando o alcance e a eficácia de cada uma:

> Se sempre tivéssemos tido apenas necessidades físicas, teríamos perfeitamente podido não falar nunca, e nos entendermos muito bem apenas com a linguagem do gesto. (ibidem, p.103)

O gesto dá conta das necessidades, sendo mais eficaz na esfera da materialidade inanimada e da animalidade. Segundo Rousseau, a expressão corporal teria sido suficiente para estabelecer sociedades – tais como as das abelhas e formigas – voltadas para suprir essas necessidades; a linguagem gestual teria bastado ainda para instituir leis que governassem esse tipo específico de sociedade, e de nela introduzir o comércio e as artes.

Por outro lado, na acepção rousseauniana do termo, a fala é um meio de comunicação entre o homem e seus semelhantes, e só se efetiva na medida em que "um possa agir e o outro sentir" (ibidem, p.104). Para provocar emoções, não basta expressar com palavras aquilo que se restringe ao indivíduo ou que se limita à vida íntima. É a ação, a interpelação do outro que caracteriza a fala; assim, uma experiência que não pode se transmitir está determinada pelo utilitarismo desumano, pelo interesse privado. Rousseau emprega uma estratégia retórica que pressupõe a linguagem como parte de uma situação concreta, em que existe um reconhecimento mútuo entre aquele que fala e aqueles com quem se fala. O sentido não está dado e só se completa na emissão e na interpretação do discurso. Os interlocutores, por serem etnograficamente situados, não podem ser abstraídos,

havendo inclusive um receptor previsto na própria composição do discurso.

Onde imperam necessidades, "A ociosidade que alimenta as paixões foi substituída pelo trabalho que as reprime" (ibidem, p.142), acarretando a adoção de uma prosódia em que proliferam consoantes. As consoantes, obstando a emissão das vogais, "segmentam brutalmente o encadeamento da fala", como diz Starobinski (1995, p. CLXXXVII). Desse modo, a língua serve apenas para dizer "*ajudai-me*", mas não "*amai-me*" (Rousseau, 2003, p.142, grifos do autor). Os critérios de diferenciação entre consoantes e vogais mostram-se operantes no interior do próprio grupo consonantal – na distinção entre a consoante dental "d" e a consoante nasal "m", denotam-se a languidez passional da frase *aimez-moi* e a aspereza com que se diz *aidez-moi*.

Rousseau (ibidem) condiciona a genealogia da língua a uma ascendência cordial da sociabilidade, cordial em sentido etimológico, ligado ao funcionamento desinteressado do coração e não ao emprego da razão instrumental, voltada para o interesse pessoal.

A própria captação sensorial, que antecede o advento da fala, subordina-se à atitude sentimental de uma pessoa com relação a outra. Como diz Bento Prado Jr.,

> Já na sensação [...], que jamais é livre de impressões morais, a interpretação está em ação e determina o sentido da experiência do objeto. (Prado Jr., 2008a, p.162)

As impressões são mais fortes quando afetam o sentido da audição, uma vez que a visão está mais apta a lidar com a matéria inanimada e tende à clareza, a buscar uma definição maior que a proporcionada pela audição. Mais do que comunicar ideias ao receptor da fala, o locutor lhe transmite emoções.

Daí a predileção de Rousseau pela música em detrimento da pintura, bem como a primazia concedida à mensagem audível sobre o signo visível. Enquanto a pintura se sujeita às determinações da natureza e independe do consórcio social, a música decorre da

convivência entre os homens, configurando-se como arte propriamente humana.

> Os pássaros silvam, somente o homem canta; e não se pode ouvir nem canto nem sinfonia sem dizer imediatamente: "um outro ser sensível está aqui". (Rousseau, 2003, p.165)

A música é imitação da fala e ambas distinguem-se do suporte espacial porque "O campo da música é o tempo, o da pintura é o espaço" (ibidem, p.164). Sendo duradouros e distintos, os elementos visuais podem ser mensurados, ao passo que os dados sonoros mudam conforme o ambiente e dissipam-se sem deixar rastros, a não ser aqueles que o receptor estabeleça por comparação, pondo seu julgamento em operação.

Não se pense que, ao ouvir uma canção ou mesmo a música instrumental, somos afetados apenas por vibrações sonoras que atingem o órgão auditivo. Por conseguinte, musicalizar palavras não tem por si só poderes encantatórios, pois

> o ruído, sozinho, nada diz ao espírito; os objetos devem falar para se fazerem compreender; em qualquer imitação é preciso que uma espécie de discurso venha sempre suprir a voz da natureza. O músico que deseja expressar o ruído pelo ruído se engana. (ibidem, p.157-158)

*

Desde 1753, com a publicação da *Carta sobre a música francesa*, Rousseau (2005) vinha dando ênfase ao fato de que as diferentes manifestações artísticas implicam distintas tomadas de posição política, com a justificativa de que toda manifestação artística se subordina à língua usada por determinado povo para estabelecer vínculos. Esse fator impede, por exemplo, que o povo francês, demasiadamente ancorado nos interesses materiais e no individualismo, possa expressar-se por intermédio da música. Como vimos, a música requer uma

atitude desinteressada diante do outro e para isso apela ao sentimento de identificação com o homem comum, ao passo que na França do século XVIII a tônica dominante é fortalecer o amor-próprio ou o desejo de galgar uma posição de superioridade que separa os membros de uma coletividade.

A musicalidade aproxima e iguala os homens, já a espirituosa fala afrancesada os incita a brilhar, a ter um lugar de destaque, portanto, vem estabelecer diferenças hierárquicas. A tendência é perceptível na própria arquitetura teatral. Como Rousseau demonstra na *Carta a D'Alembert*, do mesmo modo que o ator se encontra num patamar acima dos espectadores e somente a ele é permitido agir – a plateia permanecendo passiva –, fora de cena somente o vértice do corpo social delibera, sem que haja nenhum mecanismo de controle e participação daqueles que acatam as deliberações:

> Volto aos nossos comediantes, sempre supondo para eles um sucesso que me parece impossível; acho que esse sucesso atacará nossa constituição [...], rompendo o equilíbrio que deve reinar entre as diversas partes do Estado, para conservar o corpo inteiro em suas bases. (idem, 1993, p.118-119)

A perversão está em fazer que o povo se identifique com seus superiores, uma contradição em termos. Márcio Suzuki, em sua abordagem sobre esse tema tão caro a Rousseau, considera que a tendência natural à compaixão pode ser "conservada e ampliada fora do estado de natureza" (Suzuki, 1999, p.45). Em sociedade só se sente piedade pelos pobres, com os quais não é possível manter uma relação de interesse. Por outro lado, a piedade pressupõe colocar-se no lugar do outro, o que não acontece com os abastados, que jamais dividem com os outros o quinhão que lhes cabe, e assim nunca se igualam aos pobres. Do alto de seus privilégios,

> sempre em dívida para com a sociedade, porque simplesmente *não trabalha*, o rico não satisfaz a reciprocidade instituída pela lei natural. O poderoso usufrui das riquezas produzidas pela sociedade, sem

> por sua vez contribuir com sua parte para elas [...]. Não é admissível trocar – mesmo imaginariamente – de lugar ou de papel com ele. (ibidem, p.47)

Mesmo no estado civil, o artesão, que consegue prover seu sustento pelo trabalho, corresponde à condição natural de todo homem, enquanto apto a satisfazer suas necessidades. O nobre, o poderoso, o proprietário perderam a capacidade de viver de sua própria força de trabalho, portanto o teatro não deve fazer que o espectador os admire nem queira se identificar com eles. Como diz Rousseau no *Emílio*,

> ninguém se põe no lugar do rico ou do grande a quem se apega [...]. Segue-se daí que, para levar um jovem à humanidade, longe de fazê-lo admirar a sorte brilhante dos outros, cumpre mostrar-lha pelos seus lados tristes. (Rousseau, 1968, p.249-250)

Retomando a *Carta a D'Alembert*, outro dos efeitos negativos do teatro está no fato de condicionar o espectador a se tornar objeto de decisões alheias, e não sujeito de suas ações. Pode-se dizer que o ator dissemina a reificação, fazendo que os homens permaneçam em estado de inércia, vulneráveis à manipulação. Enquanto o orador representa a boa alienação – aquela de "todo cidadão que cumpre as funções de sua condição" –, o ator é "apenas o joguete dos espectadores" (idem, 1993, p.93), os quais, numa espécie de efeito cascata, fora do teatro passam a espelhar-se no comediante e a admirar aquele que

> se dá como espetáculo em troca de dinheiro, se submete à ignomínia e às afrontas de que se compra o direito de lhe fazer, e põe publicamente sua pessoa à venda. (ibidem, p.92)

*

De acordo com as passagens citadas, não haveria possibilidade de fazer que o teatro fortalecesse os laços sociais. No entanto, a própria *Carta sobre a música francesa*, que do começo ao fim afirma não haver

musicalidade em um idioma caracterizado "apenas por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações" (idem, 2005, p.9), acaba por admitir que é possível compor ao menos um recitativo adequado à língua francesa:

> ele deve fluir por intervalos muito pequenos, não elevar nem abaixar muito a voz, ter poucos sons sustentados, nenhum estrépito, menos ainda gritos, nada, sobretudo, que se assemelhe ao canto, pouca desigualdade na duração ou valor das notas, bem como em seus graus. (ibidem, p.36)

Fazendo certos ajustes e valendo-me do precedente fornecido por Rousseau – ao levantar a hipótese de um recitativo operístico adequado às características nada melódicas da língua francesa –, parece exequível conceber uma linguagem cênica mediante a qual o ator faça que o espectador se espelhe em estratos sociais humildes e dê preferência à expressão musical em face do estímulo visual implicado na montagem do espetáculo.

Como se viu, o *Ensaio sobre a origem das línguas* (idem, 2003) dá ênfase ao contato interpessoal, estabelecido pela fala, mas somente a fala inspirada por sentimentos desinteressados, e não quando regida pela necessidade. Nessa busca por uma expressão que não se subordine à obtenção de benefícios materiais verifica-se uma opção por determinados sons e a rejeição de outros, portanto o falante procede a uma triagem dos artifícios de que dispõe. O fato de que Rousseau tenha praticado os mais variados gêneros de escrita, literários ou não, como as *Confissões*, *Do contrato social*, *Emílio* (1968) ou *A nova Heloísa*, deriva da constante necessidade de mudança de registro de linguagem. Paralelamente aos casos em que a escrita, como nas *Confissões*, privilegia a identidade contra a dissolução no elemento da exterioridade, em outros estilos adotados pelo filósofo, a exemplo de *Rousseau juge de Jean-Jacques* [Rousseau, juiz de Jean-Jacques],

> a própria identidade do sujeito é desmembrada, dando lugar ao plural das *dramatis personae*. (Prado Jr., 2008c, p.359)

Nunca é demais lembrar que por essa razão Bento Prado Jr. discorda de Derrida, para quem a palavra viva tem preeminência ontológica, ao passo que a escrita coloca obstáculos diante da presença. Prado Jr. (ibidem) sustenta que a oralidade, quando instrumentalizada, também distancia; é então que a escrita, em especial a literária, aproxima muito mais. Não há portanto primazia absoluta nem aqui nem ali.

O critério de veracidade ou verossimilhança extravasa, pois, a consciência solitária, para definir-se na trama das relações humanas, no "trabalho sempre renovado dos cidadãos, segundo o destino de suas cidades" (idem, 2008d, p.372). Assim, as objeções que Rousseau (1993) levanta contra o teatro, na *Carta a D'Alembert*, não se aplicam ao espetáculo teatral enquanto simulacro, pretensamente enfraquecido em termos de essência. Como demonstra Bento Prado Jr. (2008d), a cena francesa é desqualificada por Rousseau não por seu esmaecimento ontológico, mas por motivos políticos. Sendo um teatro de classe, institui a má alienação, colaborando para a perpetuação do despotismo.

A convenção, o artifício, a linguagem artística ganham então direito de cidadania. Pensando o teatro como um híbrido de elementos pictóricos e auditivos, podem-se aplicar à cena as seguintes considerações do *Ensaio sobre a origem das línguas*:

> [as sensações] não nos afetam apenas como sensações, mas como sinais ou imagens, e [...] seus efeitos morais têm também causas morais. Como os sentimentos que a pintura suscita em nós não procedem das cores, o poder que a música tem sobre nossas almas absolutamente não é obra dos sons. (Rousseau, 2003, p.151)

Para Rousseau (ibidem), os efeitos do agenciamento artístico de sons, imagens e volumes não se esgotam no prazer sensorial proporcionado por esse jogo, porque têm seu significado estabelecido coletivamente. Nos casos em que os membros de uma coletividade perdem o direito de colaborar nessa tarefa semântica, é certo que se encontram sob um regime político despótico e a linguagem falada perde assim toda eficácia.

> Nos tempos antigos, em que a persuasão servia de força pública, a eloquência era necessária. De que serviria ela hoje, quando a força pública substitui a persuasão? Não se precisa de artifício nem de figuras de estilo para dizer: *esta é minha vontade*. Que discursos restam a fazer, portanto, ao povo reunido? Sermões. E que importa aos que os fazem se estão persuadindo o povo, visto que não é ele que distribui os benefícios? As línguas populares tornaram-se para nós tão perfeitamente inúteis quanto a eloquência. As sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo com artilharia ou escudos; e como nada mais se tem a dizer ao povo, a não ser *dai dinheiro*, dizemo-lo com cartazes nas esquinas ou com soldados dentro das casas. (ibidem, p.177, grifos do autor)

O estímulo sensorial esgota-se em si mesmo porque, sem expressão política, somos privados da capacidade de falar e de escutar. Nessa situação, não seria o caso de deslocar para o texto escrito a energia da voz, reprimida por meios violentos no processo de centralização do poder? Interrompido o evolver do tempo que caracteriza a sonoridade, o repouso da fala preservaria sua força para que fosse empregada em momentos mais oportunos.

É preciso entretanto ter em mente que, ao se transformar em literatura dramática, o teatro, que também é um fenômeno auditivo, cederia terreno à visibilidade, numa espécie de colaboração com a violência política calcada na necessidade material, primeiramente por causa dos atrativos de seus elementos espetaculares, em segundo lugar em razão da transferência do suporte auditivo para o pictórico.

O *Ensaio sobre a origem das línguas* demonstra que, na música erudita francesa, a imposição do modelo harmônico havia sido uma consequência da instituição do regime monárquico. Nesse sentido, poder-se-ia estabelecer uma relação de homologia entre a subordinação da melodia à harmonia, por um lado, e a preeminência do texto teatral sobre a fala dos atores, por outro.

A escrita dirige-se ao olhar do leitor, isolando-o no silêncio íntimo e anulando as qualidades fáticas da linguagem. Passando da elocução para os livros, o discurso perde impacto. Dos livros à elocução

novamente, o discurso fica ainda mais fraco; aqui pode-se apenas, como diz Bento Prado Jr.,

> dominar a harmonia "espacial", lógica e gramatical do texto e do discurso sem captar o sentido mais essencial – o sentido não é inteiramente dado pela estrutura na qual se manifesta. (Prado Jr., 2008a, p.169)

O mesmo aplica-se à linguagem cênica, caso o dramaturgo reproduza por escrito o ritmo da fala mediante sinais de pontuação e pausas, ou quando o desempenho do ator limita-se à declamação da peça escrita. A degenerescência da escrita potencializa-se ao ser levada à cena, não somente por ser a transposição visual da linguagem falada ou pelo fato de reverter para a cena aquilo que já havia sido transposto do palco para o papel, mas porque, com a apoteose do espetáculo teatral reforçada pela preponderância da literatura dramática, é o império do olhar que se dissemina, de modo que todos os recursos artísticos só concorrerão para promover, fora do teatro, o rompimento de quaisquer ligações desinteressadas entre as pessoas.

Uma saída para o problema seria fazer que a fala dos atores se impusesse sobre a literatura dramática. Antes disso é preciso pensar se a arte de declamar, tal como a arte da música, pode superar os limites da imitação pictórica, já que,

> Num sentido, que não é o mais profundo, a música é imitativa da mesma forma que a pintura, quer dizer, no sentido em que pode evocar imagens ausentes no mundo da percepção. Mas, se a música tem também, nos "quadros" que compõe, uma função representativa, esta função é sempre transgredida em direção ao que poderíamos chamar de "o irrepresentável". (ibidem, p.157)

O ator apto a encenar o irrepresentável assemelha-se ao músico que consegue, segundo Rousseau, "pintar as coisas que não se podem ouvir" (Rousseau, 2003, p.166). Caso o comediante tivesse a aptidão desses músicos, ele

> não representará diretamente essas coisas mas excitará na alma os mesmos sentimentos que experimentamos ao vê-las. (ibidem)

A opção de Rousseau pelo estilo italiano de música, que em 1752 lhe deu ensejo a compor *O adivinho da aldeia*, um libelo contra a polifonia francesa, nada tem a ver com o que mais tarde se denominou realismo, entendido como retrato privado de camadas médias e baixas de uma sociedade. As personagens principais da opereta de Rousseau são efetivamente de baixa extração, pastores, mas devemos atentar para o fato de que o gênero pastoral se caracterizou, desde seu aparecimento na Itália quinhentista, por glosar a poesia arcádica de teor elevado, configurando-se como meio mais apropriado para estimular o afeto amoroso.[2]

Se no *Ensaio sobre a origem das línguas* Rousseau (ibidem) faz a apologia de uma arte musical que privilegie a melodia em detrimento da harmonia, é possível repensar a desqualificação do teatro e do comediante que dá a tônica da *Carta a D'Alembert* (idem, 1993). Contanto que não fossem codificadas à maneira dos sinais algébricos nem primassem por efeitos espetaculares, as artes cênicas não precisariam ser abolidas da França.

O teatro francês, preservando sua capacidade de estimular paixões agradáveis nos espectadores, exerceria uma função didático-moral positiva, pois afetaria

> a alma, a disposição do coração, sem necessariamente representar as coisas que são apenas a ocasião destas afecções. (Prado Jr., 2008a, p.161)

O ator, ao invés de dirigir-se à plateia, primaria por uma linguagem cênica indireta, que não mobilizasse o intelecto do público, mas, sim, seus sentimentos. Esse ator evitaria levar à cena imagens

2 Ver, neste livro, o capítulo "Formas do espetáculo setecentista: a questão dos gêneros e sua representação".

das coisas, dissimulando os efeitos que pretendesse obter, bem como suas técnicas de atuação.

Sob a espada de regimes políticos despóticos, a palavra evoca apenas um sentimento indescritível que religa os espectadores e os atores. A comunicação entre palco e plateia não se dá por intermédio da reflexão e o ator tem de se afirmar como antípoda do orador – paradoxalmente, o didatismo do teatro está em disfarçar a intenção moralizante. Assim, o receptor é "*surpreendido* pelo emissor", e a comunicação acontece

> à revelia de um como do outro, pelas costas de um emissor que não quer informar nada e de um receptor que não sabe exatamente que mensagem recebe.[3] (ibidem, p.167)

Embora inadvertida, a captação dessa mensagem não ocorre como reflexo ou reação mecânica a uma ação física realizada pelo ator. Como consta do *Ensaio sobre a origem das línguas*,

> Um homem selvagem, ao encontrar outros, a princípio se terá assustado. Seu terror ter-lhe-á feito ver esses homens maiores e mais fortes do que ele; ter-lhes-á dado o nome de *gigantes*. Após muitas experiências, terá reconhecido que, não sendo esses pretensos gigantes nem maiores nem mais fortes do que ele, sua estatura não convinha à ideia que ele ligara a princípio à palavra gigante. Inventará, portanto, um outro nome comum a eles e a si mesmo, como, por exemplo, a palavra *homem* e deixará a palavra *gigante* para o objeto falso que o impressionara durante sua ilusão. Eis como a palavra figurada nasce antes da palavra própria, quando a paixão nos fascina os olhos e quando a primeira ideia que ela nos oferece não é a verdadeira. (Rousseau, 2003, p.107-108, grifos do autor)

---

3 Ainda segundo Rousseau (2003, p.161), "Algumas sequências de sons ou de acordes talvez me divirtam por um momento, mas para encantar-me e enternecer-me é preciso que tais sequências me ofereçam alguma coisa que não seja nem som nem acorde e que venha emocionar-me a meu malgrado".

O ator, segundo essa acepção, tem pleno domínio da expressão corporal e da expressão vocal, mas não as utiliza para exibir sua destreza ou para provar certas teses. Ele agencia suas habilidades técnicas de modo a privilegiar estilos de interpretação, construções sintáticas e semânticas, gêneros literários e ritmos de elocução que provoquem reações em outro registro que não o cognitivo.

De acordo com as teorias de Rousseau sobre a musicalidade da palavra falada, pode-se pensar um teatro que não se veja exclusivamente como espetáculo, consoante a um trabalho de ator que não lide com cálculos precisos. Nesse sentido, a linguagem cênica por excelência é poética, pois não se entende com a mesma facilidade da prosa. Ao contrário, caracteriza-se por ser figurada e musical, mas não aparece como resultado de uma equação, como ocorre na música que privilegia a harmonia em detrimento da melodia. Como a poesia, é a expressão de paixões, mais especificamente das paixões que congregam, e não das que segregam.

9
Formas do espetáculo setecentista: a questão dos gêneros e sua representação[1]

António José da Silva nasce no Rio de Janeiro em 1705; em 1712, seus pais são levados para Portugal, presos pela Inquisição. António José e os irmãos os seguem, sem jamais retornar ao Brasil. Na década de 1730 obtém notável sucesso em Lisboa com comédias musicadas de sua autoria, apresentadas em espetáculos de marionetes para público adulto. Em 1739 foi estrangulado por garrote e queimado em praça pública, condenado pelo Santo Ofício por heresia judaizante.

Oito peças de António José da Silva, o Judeu, chegaram até nós, versando sobre temas da Antiguidade, sobre Dom Quixote de La Mancha ou motivos cômicos ambientados entre burgueses e a baixa nobreza de então, dos quais o Judeu tratou de modo semelhante aos roteiros de *commedia dell'arte*, às zarzuelas e às comédias espanholas do século XVII. Recentemente comprovou-se que António José da Silva foi autor de mais um texto, uma tragicomédia (com música sacra) sobre São Gonçalo, oriundo da cidade portuguesa de Amarante.

A questão que se coloca é se a atividade de homem de teatro concorreu para a condenação de António José da Silva.

1 A primeira versão deste texto foi publicada como capítulo do livro *O teatro no século XVIII: presença de António José da Silva, o Judeu*, São Paulo, Perspectiva, 2008. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

Consequentemente, o assunto e o gênero por ele praticados, bem como a montagem de seus espetáculos, fornecem pistas que permitem sondar a relação entre a sociedade de corte, a religião e as artes no âmbito do Império Português, de que o Brasil era uma extensão.

*

A obra de António José da Silva só pode ser compreendida se levarmos em conta o espetáculo para o qual foi concebida. Antes de serem reunidas pela primeira vez em um só tomo, em 1744, suas peças fizeram sucesso no teatro de marionetes para adultos. Caracterizavam-se ainda por entremear falas e canções; nesse sentido, constituíam um melodrama, do grego *mélos* [música] + *dráma* [ação].

Antes de ser entendido como peça teatral cujas personagens levam o público às lágrimas, o termo melodrama apareceu para designar o drama musicado. Sua origem remonta à Itália de fins do século XVI, quando músicos e poetas pretenderam, nos moldes da tragédia grega, compor peças teatrais em que a poesia coadunasse com a música e a dança. Assim apareceu o melodrama, que posteriormente passou a denominar-se ópera.

Os compositores do melodrama que apareceu em Florença em meados daquele século adotaram um estilo musical que possibilitasse aos ouvintes compreender o sentido das ternas palavras cantadas. Para isso, o canto coral baseado no contraponto, com seu naipe simultâneo de vozes, cedeu lugar a solos de voz, em que as mais diversas inflexões denotassem estados de alma das personagens e assim conseguissem emocionar o público. Desde seu aparecimento o melodrama optou, portanto, por expressar os sentimentos das personagens, a fim de comover a plateia, característica que acabou por definir o gênero melodramático, quando posteriormente deixou de ser vinculado ao teatro musicado.

É necessário esclarecer que a emoção suscitada pelo melodrama concebe-se desde então como mais leve que a comoção trágica. Diante de seus infortúnios amorosos, o espectador se enternece pelas dores de amor das ninfas e pastores árcades representados nos

melodramas quinhentistas, mas o sofrimento dessas personagens não se iguala às agruras de Édipo ou Ifigênia. Os assuntos trágicos são mais graves, provocando no espectador uma impressão fortíssima – o terror –, ao passo que o pranto provocado pelo melodrama muitas vezes reverte em alegria, com um final feliz, enveredando por um desfecho mais apropriado ao gênero cômico.

No espetáculo do melodrama há ainda o emprego ostensivo de maquinário cenográfico, com a finalidade de maravilhar os espectadores pela engenhosidade do espetáculo (Amico, 1970, p.273 e ss.).

As óperas de António José da Silva, o Judeu, causam igualmente grande impacto sensorial, uma vez que o uso de marionetes permite criar, mediante varas e cabos, bem como mudanças rápidas de cenário, efeitos mais impressionantes do que os logrados por atores e cantores de carne e osso.

Quanto à função de emocionar sem espantar o público, sem afugentá-lo com assuntos demasiadamente tristes, o Judeu cuida disso ao fazer personagens falarem e cantarem de modo adequado ao gênero que desde sempre definiu o melodrama, o tragicômico, ou, nas palavras do próprio autor, o joco-sério.

Na edição de 1737 da peça *Guerras do Alecrim e Manjerona*, ela é definida como "obra joco-séria", adjetivo que pouco antes havia sido registrado pela primeira vez no *Dicionário da Academia Espanhola*, visto que a fonte do gênero joco-sério é a tragicomédia espanhola, cujo maior expoente foi Lope de Vega.[2]

---

2 Mesmo depois de 1668, quando foi definitivamente restaurada a monarquia portuguesa, visto que desde 1580 Portugal havia sido incorporado ao Reino da Espanha, o teatro espanhol manteve seu prestígio em Portugal, o que explica a escolha de Dom Quixote como tema da primeira ópera de Antônio José da Silva (Cruz, 1975, p.27-29). As belas-letras e o teatro espanhóis nem mesmo foram rechaçados durante a Guerra de Sucessão da Espanha (1703-1713), quando d. João V, para repelir o vizinho ibérico, aliou-se à Áustria imperial – que, por sua vez, privou a Espanha de domínios italianos tais como o Reino de Nápoles. Seguindo a tendência dos aliados austríacos, a corte joanina adotou modelos artísticos italianos na tentativa de substituir o paradigma hispânico, enviando músicos, pintores e literatos portugueses para estágios na Itália, e contratando italianos para atuar em Portugal. Fomentou-se então em Portugal a produção

Resta saber por que a tragicomédia apresenta-se como gênero dramático mais adequado a sensibilizar o público, sensibilizar do ponto de vista dos efeitos sensoriais provocados pelo espetáculo, bem como a excitar as paixões ou emoções que tomam o espectador à sua revelia, e não somente proporcionar prazer intelectual pela trama bem urdida.

Esse fator implica que o melodrama esteja intimamente ligado ao aparato cênico, na busca de efeitos espetaculares que maravilhem o espectador, o que António José da Silva logrou com bastante êxito, segundo o organizador da edição póstuma de suas obras:

> Leitor, foi tão grande o aplauso e aceitação com que foram ouvidas as Óperas que no Teatro público do Bairro Alto de Lisboa se representaram desde o ano de 1733 até o de 1738, que, não satisfeitos muitos dos curiosos com as ouvirem cotidianamente repetir, passavam a copiá-las. (Advertência do colector, 1957, p.9)

Mais do que a tragédia ou a comédia enquanto gêneros isolados, peças joco-sérias como as do Judeu adéquam-se à necessidade de incrementar o espetáculo e coadunam com a diversidade de critérios de gosto do público. Isso porque a tragédia e a comédia puras, sobrecarregadas de preceitos, esgotam facilmente seu repertório de variações e acabam por entediar o público, enquanto a combinatória dos elementos de um e outro gênero, mediante a qual se compõe uma tragicomédia, por ser infinita jamais deixa de atrair a atenção dos espectadores.

Peças joco-sérias têm como finalidade deleitar, e não purgar os ânimos nem ridicularizar defeitos, funções próprias da tragédia e da comédia. Justifica-se assim a opção de António José por assuntos que não aflijam o público nem sejam hilariantes. Um exemplo é sua

---

operística nos moldes dos idílios arcádicos compostos pelo napolitano Metastásio, o mais importante autor de óperas da primeira metade de século XVIII; na condição de primeiro músico da corte do imperador austríaco, Metastásio radicara-se desde 1730 em Viena. Não por acaso, Francisco Luís Ameno, editor das obras póstumas de António José da Silva, foi tradutor de Metastásio (Silveira, 1992, p.107). Cf. ainda Nicastro, 1996; Monteiro, 1998, p.414; e Meyer, 1985.

ópera *Anfitrião*, baseada evidentemente na peça de Plauto, que em seu prólogo explicita a opção pelo gênero intermediário:

> Vou mas é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia. (Plauto, 1986, p.20)

Percebem-se no teatro de Plauto sinais da recepção, na Antiguidade latina, dos preceitos de Aristóteles sobre a construção de personagens trágicas ou cômicas:

> Como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças), [...] necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós [...]. Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são. [...] É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado. [1448a1, a16; 50b24] (Aristóteles, 1990)

No entanto, uma vez que a tragédia e a comédia pagãs não agradavam mais em tempos de Inquisição, seria necessário reatualizá-las, sem incorrer no erro de colocar gentios em cena heroicamente, ou seja, de maneira tão elevada quanto queria Aristóteles. Para preservar a religiosidade católica, dramaturgos devotos não poderiam representar mitos pagãos com a mesma gravidade e altivez implicadas nos assuntos sacrossantos.

A solução encontrada para resolver esse impasse partiu do teatro latino, tomando-se as peças de Plauto como exemplo prático de imitação cômica de homens piores, centrada em escravos ou plebeus, posto que os melhores para protagonizar ações de caráter elevado, representadas em chave trágica, seriam deuses e reis.

De Horácio extraiu-se o aporte teórico, pois, embora a mistura fosse desaconselhada em sua *Arte poética*, ela abriu a possibilidade de nuançar os gêneros, como condição para se atingir determinados tipos de público:

> Mesmo a comédia não quer os seus assuntos expostos em versos de tragédia e igualmente a ceia de Tiestes não se enquadra na narração em metro vulgar, mais próprio dos socos da comédia. Que cada género, bem distribuído, ocupe o lugar que lhe compete. Às vezes, todavia, levanta a voz a comédia e Cremete indignado ralha em tom patético; mais vezes, no entanto, as personagens trágicas, seja Telefo ou Peleu, em língua rasteira se lamentam, quando, na pobreza e no exílio, lançam frases empoladas, palavras de um pé e meio, tentando comover pelo lamento o coração de quem os olha. [v. 89-98] (Horácio, [s.d.], p.69-71)

Em Portugal de meados do século XVIII, como em qualquer território católico durante a Contrarreforma, colocar deuses pagãos em cena, como Júpiter no *Anfitrião*, de António José, implicava necessariamente um tratamento menos sério, sob o risco de se incorrer em heresia. Daí haver nas óperas do Judeu personagens de baixa extração contracenando com deuses e heróis antigos, em torno de assuntos às vezes sérios, às vezes jocosos, eventualmente em linguagem lírica, mais elevada, outras vezes em linguagem mais prosaica, repleta de pilhérias.

Quase dois séculos antes de António José da Silva, esse expediente havia sido utilizado na Itália para justificar a emergência do drama pastoral que originou o melodrama, em que se deu um tratamento bucólico, mais leve, às tramas mitológicas. A pastoral apareceu como uma versão atualizada da tragédia grega; a justificativa de seus autores e encenadores, ao optar por um estilo menos pesado, fundamentava-se em argumentos teológico-políticos emanados da Reforma.

Um dos primeiros a defender o drama pastoral como alternativa canônica, como gênero literário mais adequado às determinações contrarreformistas, foi Leone de' Sommi, um dramaturgo e

encenador judeu ativo na segunda metade do século XVI. Sommi nasceu e atuou em Mântua, cidade católica onde a população mosaica tinha apoio de seus duques para viver e trabalhar, constituindo um dos poucos refúgios para essa comunidade proibida de habitar a Península Ibérica e que vinha sendo removida da Península Itálica.

Em 1492 os exércitos castelhanos conseguiram reaver o reino de Granada, último bastião maometano na Península Ibérica;[3] no mesmo ano os Reis Católicos decretaram a expulsão dos judeus de todos os territórios sob domínio espanhol. Como diria mais tarde Filipe II (1527-1598): "Cem vidas eu tivesse, todas perderia, perderia todos os meus domínios, [...] antes de ser soberano de heréticos" (Vivanti, 1974, p.391).

A proteção concedida aos judeus pelos Gonzaga, duques de Mântua, antecedeu o movimento de reação à Reforma luterana, pois datava do início do século XVI, quando a Espanha conquistou a Sicília e o Reino de Nápoles, decretando também ali a perseguição aos hereges, fossem muçulmanos ou judeus.

Territórios católicos como Mântua resistiam à ingerência espanhola, dando a ver que a Inquisição se arrogava o direito de deliberar sobre assuntos que eram prerrogativa dos poderes temporais. Nesse embate, usaram como cavalo de batalha a causa dos hebreus, favoráveis aos quais até mesmo os Estados pontifícios se mostraram quando recrudescia o conflito entre espanhóis e o papado.

Isso não quer dizer que houvesse integração com a população cristã ou com seus governantes, os quais, se não expulsavam os judeus, tampouco lhes davam autorização para residir definitivamente em seu território, e os confinavam em guetos, com a condição de que não possuíssem bens imóveis. Não tardou para que a Igreja se apegasse ao anátema bíblico contra a usura para tornar ilegal em todo o mundo católico a realização de empréstimos a juros, principal atividade econômica dos judeus.

---

3 Segundo Margolin (1977, p.311), em 1502, 50 mil muçulmanos que ainda eram tolerados no sul da Espanha tiveram de rumar ao exílio.

> Assim, na segunda metade do século XVI uma série de medidas foi tomada por vários governos da península [Itálica] para praticamente excluir os hebreus do consórcio social. (ibidem, p.401)

Não obstante o Talmude e a Torá proibirem a prática do teatro, os espetáculos teatrais montados pela comunidade hebraica constituíram um elo importante entre o gueto e a corte de Mântua. Desde 1525 havia registro de espetáculos custeados e realizados por judeus, para apresentação nos palácios dos Gonzaga e nas festividades do ducado (Marotti, 1968, p.XLIII).

Encerrado o Concílio de Trento (1545-1563), que oficializou a Contrarreforma, a Santa Sé e os bispos da Inquisição ordenaram que as investigações contra heresia ocorressem à revelia das autoridades civis. Mas em 1567 o duque mantuano Guglielmo Gonzaga, em defesa da soberania dos poderes laicos na esfera política, opôs resistência à intervenção eclesiástica, negando ao inquisidor o direito de atuar sem lhe prestar contas, sendo por isso ameaçado de excomunhão (Vivanti, 1974, p.410-411).

Com a finalidade de reforçar seu flanco interno, o duque continuou a prestigiar o partido judeu. Leone de' Sommi, como importante articulador das relações com os príncipes de Mântua, Ferrara e Saboia, nessa época foi admitido na Academia de Mântua e começou a escrever seus *Quatro diálogos em matéria de representação cênica*.[4]

Nos *Quatro diálogos*, as objeções contra a representação de deuses pagãos são refutadas por Leone de' Sommi (1989), que qualifica de "hipócritas" aqueles que "costumam condenar em espetáculos desse gênero o fato de se introduzir os cultos dos gentios, dizendo que servem de mau exemplo" (ibidem). Hipócritas porque, dissimulando pendores heréticos, levam a sério o politeísmo antigo, ou porque levantam falsas acusações contra os dramas pastorais, cujos

---

4 Segundo Faccioli (1962, p.554), "Leone foi admitido na Academia *degli Invaghiti* com o título de 'escritor', ou seja, não propriamente como acadêmico efetivo". Faccioli observa ainda que não se apoiavam os judeus por cordialidade, mas por interesses econômicos. Eles eram abrigados, mas vedava-se seu acesso aos vértices das instituições de corte.

representantes em nada pecam, na medida em que tratam do assunto em registro adequado:

> com tão profanas tolices exatamente, a gente deve brincando troçar, o que não seria lícito fazer com coisas sagradas e divinas. (ibidem, p.89)

Por classificar os motivos pastorais como tolices, e ressaltar nesse gênero os aspectos que o aproximam da comédia – assuntos de menor importância, aptos a alegrar, e não grandes questões públicas ou teológicas, dignas de respeito e motivo de preocupação –, Sommi dá demonstrações de respeito pelas decisões do Concílio de Trento, que em sua 25ª e última sessão recomendava "expressamente para uso e veneração dos fiéis somente as imagens de Nosso Senhor, da santa Virgem e dos santos (item em que implicitamente se incluem os anjos)", na tentativa de "eliminar do culto toda e qualquer superstição pagã" (Grumel, 1922, p.812).

Segundo Sommi (1989), as pastorais, por lidarem com a mitologia pagã como fonte de prazer e não como objeto de devoção, estão abonadas para colocar pagãos em cena sem heresia. Por aí se entende o papel da temática mitológica nos dramas pastorais e no melodrama, e a exigência de um rebaixamento de tom que mantivesse distância dos assuntos sagrados, estes, sim, a serem tratados em chave séria ou elevada.

Após este excurso, é possível colocar em paralelo os modelos italianos e a matriz castelhana das óperas joco-sérias escritas pelo Judeu e musicadas por António Teixeira, compositor que, a expensas do rei de Portugal, havia ido à Itália estudar óperas.[5]

Como disse Lope de Vega em sua *Arte nuevo de hacer comedias* [Nova arte de fazer comédias] (1609):

---

5 Segundo Rebello (1972, p.61-62), "D. João V manda estudar em Itália os músicos mais notáveis de sua corte (entre os quais [...] Antônio Teixeira, que compôs a música das 'óperas joco-sérias' de Antônio José da Silva [...]) e contrata para virem trabalhar aqui não só os mais famosos maestros e cantores italianos do seu tempo como até decoradores e arquitetos, a quem encarrega a edificação de novas casas de espetáculo".

> perdemos o respeito por ele [Aristóteles]/ quando mesclamos a sentença trágica/ à humildade da baixeza cômica [...]/ porque às vezes o que é contrário ao justo/ pela mesma razão deleita o gosto. (Lope de Vega Carpio, 1972, p.159, 164)

Tal como Lope de Vega, Leone de' Sommi e António José atentam para o alcance do gênero trágico e do cômico, cientes das consequências teológico-políticas de sua opção pelo estilo intermediário.

Não se conclua daí que, por permanecer aquém da tragédia e do melodrama, o gênero cômico puro, protagonizado pela plebe ou por escravos, liberaria o dramaturgo ou o comediante de quaisquer compromissos. Carlo Gozzi (1983) em *Il ragionamento ingenuo* [Reflexão ingênua], escrito em 1772, considera que a atenção do autor de comédias deve ser redobrada para que não se ridicularize nenhuma figura de autoridade.

Nesse intento, Carlo Gozzi levanta sérias acusações contra o melodrama, justamente por incentivar a desobediência a autoridades civis e religiosas. O principal alvo de sua censura é a comédia goldoniana, que Gozzi denuncia por promover personagens baixas a protagonistas de situações sérias, e por aviltar personagens eminentes, figurando-as com máscara (Beniscelli, 1983, p.33).[6]

Carlo Gozzi defende o retorno à jocosidade da *commedia dell'arte*, como reação aos esforços empreendidos por Carlo Goldoni em prol da tragicomédia. Segundo Gozzi (1983, p.80), as comédias desse veneziano haviam feito "dos verdadeiros nobres, espelho de iniquidade e ridículo; e da verdadeira plebe, exemplo de virtude". Isso com a finalidade de

> atrair o interesse do povo miúdo, que vê sempre com desdém o necessário jugo da subordinação. (ibidem)

---

6 Colocar em paralelo a rejeição do baixo cômico por parte de Goldoni e as óperas joco-sérias (tragicômicas) de António José da Silva pode ser corroborado pelo fato de que Francisco Luís Ameno, editor da antologia póstuma de António José, era tradutor de Goldoni. Cf. Oliveira Barata, 1979.

Que se reservem as lágrimas para a tragédia, ao invés de comover o público introduzindo nobres paixões em "mórbidos dramas familiares". Autores que o fazem têm como pérfidos objetivos

> sustentar com eficácia e industriosamente o *jus naturale*; pintar com os mais vivos traços da eloquência os superiores como falazes, como tiranos enganados por maus conselhos; pintar como preconceitos as razoáveis regras familiares e todas as leis, como injustamente compartilhados os dons, como desumano o despotismo dos pais; incitar a todos a liberdade de pensar e de agir [*operare*].[7] (ibidem, p.62)

Esse tipo de teatro não é menos perigoso para a Igreja, avisa Gozzi. O assunto da comédia reformada por Goldoni e seus êmulos faz os espectadores se espelharem em perigosos exemplos,

> manipulados por um industrioso escritor, mediante máximas do *jus naturale*, em que se confrontam, por um lado, a virtude oprimida dos heréticos, por outro, a tirania e a bárbara opressão dos católicos, [...] de modo a deixar no auditório, seu discípulo, uma impressão de repulsa pelas máximas austeras do catolicismo e de inclinação pelas dos heréticos, afastando o povo mais ainda da Igreja e dos sacerdotes. (ibidem, p.67)

Sob pretexto de se imbuir de uma "imaginária cultura", espectadores adeptos do gênero tragicômico, com "ridículas caretas de nojo, afetam não poder suportar uma comédia popular", preferindo assistir a sublimes tragédias. Por considerar o público de teatro incapaz de compreender e apreciar os elementos trágicos incorporados à comédia por dramaturgos como Goldoni, Gozzi diz que tão afetados espectadores juram assistir à tragédia

> com atenção e enlevo, mas não entendem o andamento da ação, nem as circunstâncias e os sentimentos! (ibidem, p.77)

---

7 O editor observa que "dons" aqui tem a conotação de "patrimônio".

Àqueles que pretenderam reformar a comédia, elevando-a ao nível da tragédia ou banindo "as facécias populares e chamando maliciosamente de tirania política o fato de manter o povo na ignorância", Gozzi responde:

> não é tirania, mas caridosa e madura prudência educar os povos, tanto quanto possível, nessa simplicidade a que não dou o nome de ignorância; ao contrário, tirano furioso é aquele que, tentando infundir-lhes sofismas e uma perigosa soberba [*sublimità*], os inquieta e os expõe aos funestos e necessários castigos de quem governa. (ibidem, p.62)

Note-se a partir do protesto de Gozzi que as facécias e comédias por ele denominadas populares não são realizadas pelo povo, mas verticalmente dirigidas a ele. Porque o gênero cômico se limita a representar personagens de baixa extração, a comédia é o gênero mais apropriado para ser visto pelo povo, ratificado como plebeu, portanto insensível e ignaro em relação aos assuntos de maior monta conduzidos pela nobreza e pelo clero, instâncias autorreferentes detentoras do poder.

O povo, nesse sentido, é definido por Gozzi como incapaz de compreender, apreciar e protagonizar o gênero trágico. É, pois, insubordinação política e inversão da ordem natural apresentar uma comédia tão séria como as de Goldoni.

Pensar as óperas de António José da Silva como espetáculos tragicômicos ou joco-sérios, marcados pelo rebaixamento de tom com relação aos temas trágicos, caracteriza a obsequiosa reverência à ortodoxia contrarreformista e revela os fundamentos teológicos ultracatólicos da preceptiva do espetáculo melodramático.

A polêmica sobre a representação de comédias em tom trágico não se restringiu à Itália, pois Carlo Goldoni, contendor de Carlo Gozzi, na década de 1760 veio a transferir-se a Paris, onde viveu por trinta anos. Mesmo António Teixeira, parceiro de António José da Silva na composição das óperas, havia passado temporadas na Itália, estudando o gênero melodramático nesse centro de referência.

Na França, celebrizou-se com Diderot e seus detratores a polêmica sobre o potencial antimonárquico da tragicomédia nos moldes goldonianos, cuja versão francesa deu vazão ao gênero hoje conhecido como drama burguês.

É na confluência de ambas as tendências que se vislumbra o teatro de António José da Silva, o Judeu.

10
O jusnaturalismo e a expressão do sentimento no teatro[1]

No momento em que Hugo Grotius publica suas teorias sobre o direito natural, o teatro tematizava diversos assuntos que seriam abordados em *O direito da guerra e da paz* (Grotius, 2004). Na Espanha, Lope de Vega defendia o tiranicídio em peças como *Fuenteovejuna* e *Peribáñez e o comendador de Ocaña*, enquanto Grotius (ibidem) limitava o direito de resistência aos casos de ameaça de morte. Cervantes via na iniciativa de Lope de Vega uma perigosa concessão política ao vulgo, concessão que implicou uma espécie de anti-intelectualismo, através da adoção de um estilo de escrita e interpretação de peças baseado na ocultação da técnica empregada por atores e dramaturgos e a consequente exacerbação do apelo emocional do teatro. Grotius (2004), em contrapartida, defende que a justiça tenha um fundamento menos lábil, na medida em que o sentimento fica restrito ao âmbito da interioridade, ao passo que a lei se afirma por um acordo coletivo, estabelecido através de uma linguagem racional, que possa ser compreendida por todos.

*

1 A primeira versão deste artigo foi publicada no periódico on-line *Revista Fevereiro*, 2012. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

O direito da guerra e da paz, que o holandês Grotius (ibidem) publica em 1625, notabiliza-se por reconhecer, pela primeira vez na história do direito moderno, o *jus gentium* ou o direito internacional, fundamental naquele momento – dada a carência de legislação referente ao assunto – para a resolução de conflitos em torno da conquista do Novo Mundo, tais como os territórios que a Holanda ocupa então no nordeste da América do Sul.[2] Para compreender o *jus gentium*, no entanto, é preciso abordar o paradigma jurídico que, segundo Grotius, está em sua base, o jusnaturalismo.

Grotius (ibidem) parte do princípio de que todo direito seja natural, embora consista em um agenciamento racional, regulamentando a convivência em sociedade. Nessa versão, a sociabilidade é uma tendência atávica que a razão apenas traduz em um sistema de leis. Desse modo, Grotius contesta teorias que desde muito definiam o estado de natureza como discórdia generalizada,[3] o que situaria a guerra em um campo pré-jurídico, isento de responsabilidades e sanções. Se o direito e a sociedade são considerados antinaturais e a guerra, um retorno à agressividade primitiva, qualquer atrocidade cometida pelos europeus nos países vizinhos ou em outros continentes e mesmo o genocídio de povos inteiros seriam justificáveis como algo instintivo, impossível de conter nos estreitos limites da razão.

Segundo Grotius, o direito pode ser dito de natureza porque o homem

> possui nele mesmo um pendor dominante que o leva ao social [...]. A natureza do homem que nos impele a buscar o comércio recíproco com nossos semelhantes, mesmo quando não nos faltasse absolutamente nada, é ela própria a mãe do direito natural. (ibidem, p.38, 43)

---

2 Segundo Hespanha (2004, p.24), o tratado de Grotius "levanta questões que continuavam a interessar ao mundo colonial português, nomeadamente nas relações entre Portugal e a Holanda que, neste preciso momento, passam por uma situação crítica. Considerados como materialmente idênticos aos do rei de Espanha, os interesses portugueses, quer na navegação, quer nas conquistas, começam a ser disputados pelos holandeses".

3 Grotius (2004, p.37) parte do princípio de que a natureza não "impele todo animal somente para suas próprias utilidades", fazendo uso de violência, mas, no caso dos homens, ao estabelecimento de uma comunidade pacífica.

As leis podem ser verificadas, mas, não tendo como princípio gerador o homem, e sim a natureza, não foram instituídas por ninguém. Por conseguinte, sua origem não é determinada pela utilidade que eventualmente possam ter para as pessoas que as cumprem.

Já o direito civil, também derivado da tendência natural à sociabilidade, difere do direito natural por 1) ser promulgado 2) por autoridades, 3) visando a obter vantagens para toda a comunidade ou para alguns. Veremos, entretanto, que os dois primeiros termos dessa proposição podem ser anulados em razão da cláusula terceira, posto que o direito natural vai além do direito positivo e a jurisdição das autoridades constituídas deixa de ser absoluta, com a finalidade de se preservar o bem comum.

Enquanto o direito civil se distingue por ser positivo e referir especificamente um povo, o *jus gentium* diz respeito à inter-relação de todos os povos ou parte deles. Ao passo que o direito civil é pautado por leis escritas e tem utilidade para "cada associação de homens em particular" (ibidem, p.44), o direito natural, prescrito pela natureza, e o *jus gentium*, estabelecido pelo consenso dos povos, são constituídos por leis "perpétuas e válidas para todos os tempos" (ibidem, p.48-49).

Já os pleitos decididos em tribunais, e não à mão armada, obedecem ao direito positivo, apropriado para tempos de paz; o *jus gentium* vige tanto na paz quanto na guerra, ao contrário do que propõem juristas contestados por Grotius, segundo os quais na guerra ocorre a suspensão de todo direito.[4] É de direito, portanto, que a força das armas deva ser empregada ao se esgotarem as negociações por via judicial.

No âmbito individual acontece o mesmo. Quando as autoridades constituídas ordenam algo contrário ao direito natural e aos mandamentos de Deus, é permitido aos súditos não executar as ordens, mas jamais reagir com violência. Particulares podem no máximo revidar ataques que não partam da autoridade pública, como o de um ladrão, pois,

4 Cf. principalmente os "Prolegômenos" (Grotius, ibidem, p.34 e ss).

> Se esse direito de resistir subsistisse em cada cidadão privado, não teríamos mais uma sociedade civil. (ibidem, p.234)

Levando-se em consideração a particularidade dos casos e não a generalidade da lei, o direito natural autoriza a súditos reagir com violência, caso corram risco de vida. Abre-se assim uma brecha na lei civil que salvaguarda a autonomia da pessoa, qualquer que seja seu *status*, governante ou governado. Do mesmo modo, ainda que os particulares tenham papel ativo na defesa à propriedade, esse direito cessa se é questão de vida ou morte, razão pela qual, como adverte Grotius, "não se deve matar um ladrão só porque subtraiu algum bem" (ibidem, p.301).

Ao defender a teoria da sociabilidade natural do homem, Grotius subordina a propriedade privada ao bem comum. Por se tratar de uma convenção coletiva tácita – como na ocupação de um território – ou expressa – ao se realizar uma partilha de bens –, a propriedade privada resulta de um acordo entre indivíduos, posterior portanto à comunidade de bens ditada pela natureza, cuja jurisdição é mais ampla que a humana. Grotius ilustra com a seguinte citação de Cícero suas teorias sobre a coexistência de ambas as acepções de propriedade, privada e coletiva:

> ainda que o teatro seja comum, pode-se contudo dizer, com razão, que cada local é daquele que o ocupa. (Cícero, *De Finibus* III, 20, 67 apud ibidem, p.310)

Grotius entende que, assim como o direito positivo, também o direito natural somente possa ser compreendido por argumentos racionais. Antagonistas diriam que esse contato se estabelece pela emoção, pois a razão visa a ocultar o direito natural, dado seu comprometimento com injunções políticas particulares ou com o direito positivo. Todavia, para nosso autor, "O direito natural nos é ditado pela reta razão" (ibidem, p.79).

Fazer justiça não depende de um movimento interno que nos leve a moderar as paixões, mas implica exercer uma ação sobre objetos

(exteriores) que, eles sim, provocam afetos (interiores). Além disso, paixões exacerbadas não necessariamente derivam em crimes, em contrapartida, muitas vezes "os movimentos das paixões [...] podem ser fracos no maior dos crimes" (ibidem, p.60). Portanto, não são as paixões que devem ser reprimidas.

É o direito natural que ampara o homem em casos extremos. Quando se esgotarem todas as possibilidades de acordo amigável, aquele que corre risco de vida também pode evadir-se e até matar. Ao colocar o preço da vida acima do direito de propriedade, Grotius não consente com a total heteronomia de subordinados, na vida privada, e de súditos, na vida pública.

No âmbito das artes, em especial a preceptiva do ator, a emergência do direito natural como paradigma jurídico corresponde não à prerrogativa da deliberação racional, como quer Grotius, mas ao incremento do estímulo sensorial e da atração sentimental exercida por atores sobre os frequentadores de teatro.

Se por um lado o paradigma jurídico do direito natural seguido por essa tendência da tratadística do ator diverge da opção de Grotius pelo racionalismo, por outro lado coaduna-se com teorias como as do teólogo dominicano Domingo de Soto (1494-1560), quando ele afirma que

> os ditames da lei da natureza [...] já foram "inscritos em nosso coração" por Deus. (Skinner, 1996, p.428)

Dada a natureza decaída do homem, a razão muitas vezes pode se equivocar, ao passo que o sentimento, mesmo sem ter por quê, sempre será capaz de reconhecer a verdade.

A preparação do ator preceituada na tratadística do espetáculo que se constitui então dá muito mais ênfase ao sentimento do que aos aspectos da representação que denotem o emprego da razão. O discurso lógico trava um embate com estágios pré-conceituais da fala, responsáveis por passar a impressão de arrebatamento e descontrole. À linguagem natural vincula-se a expressão das paixões, ao passo que a linearidade discursiva dá a ver artifícios racionalmente

concebidos. Nessa acepção das artes cênicas, representar um papel com naturalidade consiste em fazê-lo com sentimento.

Isso explica a eclosão de querelas em torno do rebaixamento de tom ocorrido no teatro a partir do século XVI. O predomínio do sentimento fez florescer gêneros dramáticos marcados por figuras de linguagem, tais como o entremez, entreato ou *intermezzo*. Miguel de Cervantes, no prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses* [Oito comédias e oito entremezes], publicado em 1615, no mesmo ano em que saiu a segunda parte de *Dom Quixote*, dizia que

> a linguagem dos entremezes é própria das figuras que neles se introduzem. (Cervantes Saavedra, 1972, p.174)

Uma dessas peças curtas, apresentadas durante intervalos de outras de maior extensão, Cervantes denominou *O retábulo das maravilhas*.[5] Maravilhas realizadas por comediantes que se aproveitavam da parvoíce de espectadores provincianos, descrevendo cenas que diziam estar ocorrendo no palco, mas que ninguém, além deles, conseguia ver. As próprias autoridades do lugar não ousavam desmentir os comediantes, com medo de incorrer em necedade e sobretudo em heresia.

A vulgarização do espectador deve-se ao pressuposto canônico de que os assuntos humanos estão abaixo das coisas divinas. Cervantes, por sua vez, denuncia essa vertente da teologia cristã como herética porque, nem por serem fruto da Queda, os homens, dotados de intelecto por Deus, devem se rebaixar, comportando-se como bestas ou reduzindo-se à condição de "Repolho" e "Capacho" – nomes de personagens da peça. Peca o público por excesso de credulidade, como pecam, por má-fé, o dramaturgo e o intérprete.

---

5 Retábulo significa aqui espetáculo teatral de títeres ou marionetes. Em sua acepção original, retábulos eram as placas de madeira em que se esculpiam ou se pintavam cenas da História Sagrada. Por analogia, passaram a nomear as estruturas onde marionetes representavam histórias sacras, ou mesmo outras. Cf. nota de Spadaccini, 1990, p.215.

A questão teológica andava de par com as razões políticas que levaram Cervantes a se mostrar contrário ao anti-intelectualismo crescente no teatro da época, pois os recursos técnicos de incremento do espetáculo, produzindo forte impacto sensorial e emocional, constituíam uma ameaça ao bom funcionamento da sociedade de corte. Nesse sentido, o principal alvo das censuras de Cervantes foi o dramaturgo Lope de Vega, que elegera o vulgo como público preferencial. Conquanto seus oponentes desaprovassem essa opção, para Lope de Vega o termo "vulgo" não tinha conotação pejorativa, justamente por referir um rebaixamento política e teologicamente lícito.

Lope de Vega, em sua peça *Peribáñez e o comendador de Ocaña*, publicada em 1614, faz uma apologia daquele que, embora simples camponês, é

> homem de raça pura, duma raça que não está manchada de sangue mouro ou judeu. (Lope de Veja Carpio, 1967b, p.119)

Essa fiança garante ao lavrador Peribáñez defender a honra de sua esposa, matando o lúbrico comendador a quem deveria obediência. O rei de Espanha, magnânimo, o absolve do crime, julgando mais grave a conduta desregrada do comendador do que o assassinato de um nobre, cometido pelo plebeu Peribáñez.

O tiranicídio também foi tematizado por Lope de Vega em 1618, na peça *Fuenteovejuna*, cidade espanhola onde, em 1476, havia ocorrido o seguinte caso verídico: o senhor de Fuenteovejuna traiu os reis católicos Fernando e Isabel para aliar-se ao pretendente à Coroa portuguesa. Além disso, "roubava [...] os bens e violentava as donzelas" (idem, 1967a, p.343) dos habitantes de sua comarca. Assim, ocorre um motim popular apoiado pelo próprio alcaide, e a cidade decide em assembleia que "Tiranos e traidores morram!" (ibidem, p.320). Por fim, o senhor de Fuenteovejuna é trucidado pelos amotinados, mas os Reis Católicos os absolvem, por terem padecido "excessiva tirania e insuportável crueldade" (ibidem, p.343).

Ao estabelecer um contato imediato com a plateia pelo impacto de sua expressão corporal e mediante o emprego da oralidade pré-discursiva, o comediante escolhe o vulgo como melhor receptor. Mais do que provocar reações puramente físicas, limitadas à efusão sensorial do espetáculo barroco, os sentimentos evocados em cena têm como finalidade produzir significados para aquela faixa de público.

O dramaturgo que abusa de inversões e expressões com sentido figurado, a fim de maravilhar o espectador, ou que subverte momentaneamente as regras e desarticula os referenciais do espectador incorre, sim, em desobediência às autoridades, mas às autoridades tais como são definidas por Lutero:

> Nossa tarefa inicial consiste em [encontrar] um firme alicerce para a lei secular e a Espada, de modo a remover qualquer possível dúvida quanto a ambas estarem no mundo como resultado da vontade e da providência divinas. (Lutero, 1995, p.8)

Lutero defende essa tese com base na seguinte passagem da *Epístola de São Paulo aos romanos*:

> Cada um se submeta às autoridades constituídas, pois não há autoridade que não venha de Deus, e as que existem foram estabelecidas por Deus. De modo que aquele que se revolta contra a autoridade, opõe-se à ordem estabelecida por Deus. E os que se opõem atrairão sobre si a condenação. (Paulo, 2002, p.1987)

Os contrarreformistas, no entanto, diziam que Deus havia dotado os homens da capacidade de estruturar a vida política, sem a necessidade de Sua interferência, o que implicou a defesa católica da laicização política.

Note-se que em ambas as peças de Lope de Vega a reação popular volta-se contra príncipes menores, nunca contra os reis de Espanha – a autoridade central, que está amparada pelo direito divino. Apenas no tocante às pequenas autoridades, os reinos católicos continuavam

refutando a premissa luterana de que toda autoridade política emanasse de Deus.[6]

À laicização da política incentivada pela Contrarreforma correspondeu a vulgarização do entretenimento e o reflorescimento do teatro profano ocorridos no século XVI. Uma opção estilística semelhante, de atenuação à monumentalidade, deu-se no âmbito da catequese no sentido estrito. Desde a primeira metade do século XVI os autos sacramentais traduziam dogmas do catolicismo em linguagem acessível, muitas vezes chula, pelo pressuposto contrarreformista da Queda como traço fundamental da humanidade. Na *Farsa teologal*, do padre espanhol Diego Sánchez de Badajoz, um teólogo dialoga com um campônio, mais especificamente um pastor como os da Natividade, o que permite defini-la como auto de Natal. Escritas entre 1540 e 1550, as farsas de Diego Sánchez tratam de assuntos como a tentação de Adão e Eva, mas não em chave sublime; tome-se como exemplo a pergunta que faz o simplório pastor da *Farsa teologal*, inclusive com uma variação rústica da palavra *diablo*:

> Como acreditaram mais no demo [*diabro*] que em Deus?[7] [v. 349-350] (Sánchez de Badajoz, 1985, p.96)

Entretanto, simultaneamente, começam a ser tomadas medidas anti-heréticas contra a vulgarização do teatro sacro. Em Paris, desde 1548 as moralidades e mistérios encenados pela Confraria da Paixão foram proibidos por decreto parlamentar. Católicos e protestantes já vinham denunciando a lascívia dos espetáculos da Paixão de Cristo, mas a medida legal tomada em 1548 coincide com a instauração do Concílio de Trento (1545) e com a declaração de guerra da França contra a Inglaterra anglicana, o que permite defini-la como medida

---

6 Segundo Skinner (1996, p.393), "as doutrinas de Lutero revelaram-se tão úteis para esses propósitos que seus argumentos políticos mais característicos acabaram repetidos até mesmo pelos maiores defensores católicos do direito divino dos reis".

7 Sobre a substituição da letra "l" da palavra *diablo* pelo "r" em *diabro*, como característica da linguagem rústica, ver López-Morales, 1965, p.415.

contrarreformista. Sintomaticamente, daí em diante a sala de espetáculos da Confraria da Paixão francesa será arrendada apenas para apresentações de teatro profano (Scherer, 1992).[8]

Ocorre aqui a cisão do teatro sacro e do profano, correspondente a uma delimitação semelhante no âmbito da política e da teologia. Mas, segundo o especialista em jusnaturalismo José Reinaldo de Lima Lopes, a diligência contrarreformista pela separação do poder secular e eclesiástico

> não foi realmente bem-sucedida – para os padrões contemporâneos – nem mesmo na Península Ibérica, pátria dos católicos constitucionalistas, ferrenhos opositores do luteranismo absolutista [...]. Tanto a Inquisição espanhola quanto a portuguesa adquiriram uma tal independência da Sé romana, que se converteram de fato, senão de direito, em órgãos de Estado: o grande inquisidor não era nomeado nem pela Igreja nacional e nem por Roma, mas pelo próprio rei. (Lopes, 2003, p.259)

Em outros pontos do mundo católico também malograva a tentativa contrarreformista de discriminar o poder temporal do poder religioso, uma vez que "a França não permitiu a publicação oficial dos decretos" do Concílio de Trento,

> e ainda em 1615, quando a assembleia do clero francês deliberou conformar-se às normas tridentinas, o rei de então, Luís XIII, não convalidou a decisão. (Prandi, 1980, p.226)

Segundo Norbert Elias, a reação da monarquia francesa contra determinações papais remonta ao reinado de Francisco I (1515-1547), que

8 Cf. ainda Portich, 2008, p.15.

> garantira para si, por meio de uma concordata, o controle sobre uma grande parte dos lucros eclesiásticos na França.[9] (Elias, 2001, p.177)

Para tanto, aboliu as eleições para bispados, abadias e priorados, conferiu a si mesmo o direito de nomeação e concedeu à nobreza terras expropriadas da Igreja. Mais de cem anos depois, Luís XIV ainda subordinava às suas ordens a Igreja galicana.

*

O fortalecimento do poder temporal, apartado de assuntos religiosos, deu a ver a vulnerabilidade de todo governante diante da perda da caução divina, o que paradoxalmente adiou a laicização da política. Por outro lado, de posse do direito de resistir à tirania, a força do vulgo foi levada à cena, dando-se opção preferencial à expressão do sentimento, indicativa de pendores naturais – de modo a causar na plateia efeitos inesperados, que não reforçassem a ideia de uniformidade, mais apropriada à divindade que à humanidade. A promoção do jusnaturalismo a esse patamar de destaque derivou do pressuposto de que à esfera civil, que abrange o entretenimento, não se aplicassem leis divinas, mas, sim, leis naturais.

O jusnaturalismo defendido por Grotius pende muito mais para o intelecto do que para o sentimento. Isso porque o direito natural tem para o jurista holandês sentido ativo, não passivo, donde sua rejeição a qualquer teoria que o vincule ao *páthos*. O direito natural deve, portanto, expressar-se no nível da linguagem conceitual – responsável pela coesão social –, ao invés de se erigir inexpressivamente no interior de cada indivíduo, ao modo do sentimentalismo lírico.

---

9 Descrições satíricas do clero, muito em voga naquele momento, serviam de justificativa para essa expropriação, conforme se percebe nos escritos de Brantôme (1540-1614): "[Francisco I] Achava que era melhor recompensar os homens que o haviam servido proveitosamente, usando os bens expropriados da Igreja do que deixar tal riqueza para esses monges preguiçosos, gente que, dizia ele, não servia para nada que não fosse beber, comer, esbaldar-se, jogar, e também para tecer cordas de tripa, construir ratoeiras ou capturar pardais" (apud Elias, 2001, p.178).

Além disso, é preciso que se abram canais de expressão das vontades individuais, para que elas se efetivem na vida pública, pois é obvio que as convenções que instauram direitos como o de propriedade não podem ser estabelecidas individualmente, e sim coletivamente, na medida em que a vontade portadora de um direito – mesmo que seja o de propriedade privada – deve ser reconhecida por todos para ser obedecida. Toma-se aqui o partido da boa natureza, contra a natureza corrompida e decaída do homem, restrita nesse sentido ao indivíduo. Em relação à coletividade, mantém-se o pendor pelo bem que se expressa na intercomunicação, anterior à Queda como traço distintivo da natureza humana.

> Não é conforme à natureza humana, que não pode conhecer os atos senão por sinais exteriores, atribuir força de direito aos simples atos interiores da vontade. (Grotius, 2004, p.367)

Mesmo o direito divino, prescrito nas Escrituras, tem como pedra de toque o direito natural; por ser

> perpétuo e imutável, não é possível que Deus, que nunca é injusto, tenha podido ordenar alguma coisa contrária a esse direito. (ibidem, p.95)

Nesse sentido, o direito divino corrobora a interdição à guerra embutida no direito de conservar a vida, de que depende a posse de bens úteis à existência.

Aqui, ao mesmo tempo que Grotius legitima a propriedade privada, considera ilícitas a insurreição de particulares contra autoridades públicas e a defesa de interesses privados mediante o emprego da violência. Negócios privados são regidos pela magistratura judicial, ou seja, a autoridade pública decide os processos movidos contra particulares. À magistratura civil cabem questões políticas internas ou externas, e somente a ela é permitido exercer a força.

Quando os governantes ordenam algo que infringe o direito natural e os mandamentos de Deus, é permitido aos súditos não

executar suas ordens, mas jamais reagir com violência. Particulares podem no máximo revidar ataques que não partam da autoridade pública, como os de um ladrão. Em vista do bem comum, na sociedade civil não há reciprocidade entre o direito dos governantes e o dos súditos. A alienação do direito à deliberação política tem como finalidade salvar a vida até mesmo dos que se rebelam contra as autoridades, sujeitando-se a castigos que podem ser fatais. Em termos gerais, a lei civil dita a uns o direito ativo, governantes, e a outros, o direito passivo, governados.

Donde se conclui outra lei básica da natureza humana, além do direito à vida, qual seja, a tendência à sociabilidade, independentemente até mesmo do direito divino. Para Grotius,

> na origem os homens não se encontram reunidos em sociedade civil para obedecer a um mandamento de Deus, mas o fizeram espontaneamente, levados a essa associação pela experiência da fraqueza das famílias isoladas e desarmadas contra a violência por seu isolamento. (ibidem, p.250)

Aqui a tendência à sociabilidade é uma extensão do direito à vida. Além disso, Deus, por ser favorável à humanidade, aprova que se institua a lei, mas "se dispõe a aprová-la somente como humana e do ponto de vista humano" (ibidem), sem interferir em nenhuma das instâncias jurídicas – natural, privada, civil e dos povos.

Enquanto Grotius se empenha por livrar os negócios públicos e privados da sujeição à cruz, ele faz, entretanto, que todas as relações humanas se subordinem ao direito de propriedade. Somente o risco de vida o anula; afora isso, porque o marido é, por natureza, chefe da esposa, ela deve lhe prestar servidão voluntária; um pai pode vender seu filho ou dá-lo como penhor; no limite,

> É permitido a todo homem reduzir-se à escravidão privada em proveito próprio. (ibidem, p.177)

Na justiça natural, nada consta contra esse tipo de escravidão, nem contra aquela que resulta de uma condenação por delito ou da captura de inimigos durante o saque de uma cidade – quanto aos despojos de guerra, "o direito das gentes colocou os homens na mesma escala das coisas" (ibidem, p.1177). Todavia, há direito de uso sobre escravos, não de abuso. Sua vida não pode ser empenhada, tampouco a de um homem livre, pois ninguém detém direito absoluto, de vida ou morte, sobre sua própria existência, a ponto de transferi-lo ao Estado ou a particulares, na medida em que "a vida de um homem deve ser de mais alto preço que uma coisa que nos pertence" (ibidem, p.1064). Por conseguinte, no plano privado, aos escravos a fuga é lícita se o rigor do dono for excessivo. Grotius chega a pleitear que

> Os próprios serviços devem ser exigidos com moderação e se deve ter consideração com bondade à saúde dos escravos. (ibidem, p.1302)

Grotius não consente com a total heteronomia de subordinados, na vida privada, e de súditos, na vida pública, mas nem por isso se torna precursor da moderna acepção de sujeito de direito, aplicada universal e independentemente de condição, nascimento ou estado. Não sendo condição natural, mas convenção coletiva, a partir do momento em que se instaura a lei civil, a sujeição será obrigatória e não poderá ser anulada com o rompimento do acordo, nem sequer por parte dos donos de escravos ou dos soberanos.

O direito de natureza, segundo Grotius, dá certa margem de autonomia ao homem. Aplica-se entretanto somente em último caso, contra uma ação violenta que parta do outro. No estado civil a passividade é imperante, cabendo a cada um desempenhar um papel preestabelecido na hierarquia sociopolítica, pois a preservação da vida justifica a instituição e a defesa da propriedade privada como garantia de insumos vitais, e o emprego de violência contra aqueles que a ameacem, tais como os inimigos de um povo. O próprio Grotius admite que, em última instância, a defesa da propriedade por meio

da violência entra em contradição com o direito de natureza básico, que postula a paz como situação mais propícia à vida.[10]

Contra a lei natural que prega o respeito à propriedade alheia, jurisconsultos poderiam apelar ao direito internacional para justificar essa invasão de terras. Grotius entretanto objeta, com base em Santo Agostinho, que "oprimir os povos que em nada vos inquietaram, e isso pelo único desejo de reinar" (Agostinho, *De Civitate Dei* apud ibidem, p.927), é atitude de piratas, desabonada pela comunidade dos povos.

O direito da guerra e da paz exorta assim à laicização de todo direito, pois, na cristandade, cada um dos governantes "foi escolhido como ministro para governar homens" (Grotius, 2004), e não anjos ou demônios, nem deuses.

*

Pela defesa da laicização do direito, Grotius torna-se ainda adversário do proselitismo católico que sancionou a conquista do Novo Mundo e o extermínio de populações indígenas. Porque o reino de Cristo não é deste mundo, a evangelização não se faz com soldados, logo, não se justifica o fato de que índios sejam punidos por adorar os astros, os elementos, espíritos ou objetos. É iníqua a tomada de suas terras e a escravização desses povos por reis católicos, porque até então o cristianismo não fora revelado aos índios.

Por outro lado, iniciada a catequese, que ela se faça pela força da palavra, e não das armas. Mesmo assim, a conversão ao catolicismo faz parte de um projeto político que Grotius considera espúrio:

> É igualmente iníquo reivindicar para si, a título de descoberta, coisas que são ocupadas por outro [...], pois a descoberta não ocorre senão com relação a coisas que não pertencem a ninguém. (ibidem, p.930)

10 Ver "Conclusão" (Grotius, 2004, da página 1474 em diante).

As objeções de Grotius sobre o equívoco de evangelizar e anatemizar os aborígenes na conquista do Novo Mundo tinham endereço certo, posto que naquele momento os Países Baixos seguiam outra estratégia de conquista dos territórios dominados por Portugal e Espanha no Atlântico. Quando da publicação d'*O direito da guerra e da paz*, em 1625, os holandeses haviam acabado de fundar a Companhia das Índias Ocidentais. Em maio de 1624 conquistaram Salvador, a capital colonial, mas no ano seguinte foram expulsos dali por tropas luso-espanholas, conquanto se instalassem mais tarde em outras partes do Brasil (Behrens, 2004). Cristãos de tendência calvinista, os holandeses teriam se instalado no Nordeste do Brasil com apoio de cristãos-novos, assim, o pleito de Grotius pela laicização do direito poderia ser traduzido como uma campanha contra o predomínio dos reinos católicos na América.

11
A moderna poética da tragédia[1]

Demarcam-se aqui dois campos de investigação, a poética da tragédia derivada da preceptiva greco-romana e o lugar que a filosofia moderna atribui à poesia trágica.

Roberto Machado (2006), em livro seminal sobre o assunto, *O nascimento do trágico*, analisa uma série de interpretações filosóficas sobre a tragédia. Machado salienta que a tragédia recebeu diferentes interpretações na Antiguidade e na modernidade, daí ser necessário tomar como ponto de partida a antiga poética da tragédia. Mas o que a torna distinta da moderna poética da tragédia?

Jean-Marie Beyssade (2001), no texto "Descartes et Corneille ou les démesures de l'ego" [Descartes e Corneille ou as desmesuras do ego], observa que durante o século XVII a tragédia grega foi reatualizada por dramaturgos franceses como Racine e Corneille, com base no modelo filosófico cartesiano, e foi a emergência desse paradigma que estabeleceu um recorte entre as poéticas.

Para Roberto Machado, Descartes dá início a um período em que a "certeza de todo pensamento e de toda verdade [fundamenta-se]

---

1 A primeira versão deste texto foi publicada como capítulo do livro *Informação, conhecimento e ação ética*, Marília/São Paulo, Oficina Universitária/Cultura Acadêmica, 2012. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

na autoconsciência do sujeito" (2006, p.7). A ruptura acontece por causa da "identificação do ser ao sujeito considerado como *ego cogito*" (ibidem, p.8), o que não se aplica às primeiras poéticas. Segundo Platão, os vários tipos de imitação, dentre os quais se situa a tragédia, localizam-se a um grau de distância da aparência e a dois do mundo das ideias, ocupando portanto o terceiro lugar em relação ao ser. Com efeito, n'*A república* consta que entre as obras de imitação "e o real há uma distância de três graus" (Platão, 2006, p.386-387). Exemplificando, numa pintura em que se figura uma cama, o pintor imita a cama construída por um marceneiro, que por sua vez realiza esse artefato com base em uma ideia de cama.

> Ah! Quem está em terceiro lugar a contar da criação da natureza tu o chamas imitador? [...] Ah, esta será a posição do poeta trágico, se ele é um imitador... Será o terceiro a contar do rei e da verdade, ele e também os outros imitadores. (ibidem, p.597, 385)

Em termos semelhantes, Aristóteles discutiu a distinção entre *poiésis* e *práxis*. Assim, na *Ética* nicomaqueia, a arte vincula-se à *poiésis* e ambas distinguem-se da *práxis*:

> a arte não trata de coisas [...] que existem ou passam a existir de conformidade com a natureza (estas coisas têm sua origem em si mesmas). Já que há diferença entre fazer e agir, a arte deve relacionar-se com a criação, e não com a ação. [VI, 1140a] (Aristóteles, 1985, p.117)

Como diz Jean-Pierre Vernant em *Mito e pensamento entre os gregos*, "a *poiésis* define-se em oposição à *práxis*" (Vernant, 1973, p.235), uma vez que a produção humana responde a uma finalidade inteligente e os processos naturais realizam-se sem previsibilidade. Mas não há total separação entre esses dois domínios, pois

> a operação do artesão permanece inscrita no quadro da natureza: ela não aparece como um artifício destinado a "transformar a natureza" e a instituir uma ordem humana. (ibidem, p.232)

Isso porque o objeto fabricado obedece a uma finalidade análoga à do ser vivo, e sua perfeição consiste em adaptar-se à necessidade em vista da qual foi produzida. A arte que imita a ação permanece no nível do bom funcionamento das capacidades humanas, naturalizando-se.

Na ação o êxito não depende da arte ou do conhecimento humano, pois em última instância o poder dos deuses é decisivo. Atividades como a agricultura e a guerra não se computam no âmbito da arte e da produção, que é o domínio do homem, e sim da ação, sendo necessário que os homens se remetam aos deuses através de sacrifícios e oráculos, para que o resultado lhes seja favorável.

Nesse sentido entende-se que Aristóteles defina a tragédia prioritariamente como imitação da ação:

> o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação [...]; por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia. [1450a16] (Aristóteles, 1990, p.111)

A arte poética contempla dessa maneira algo de indeterminado, pautado pela ação, pela *práxis*. Ao mesmo tempo que a tragédia se afirma como produto do saber humano, deixa em aberto aquilo que escapa ao domínio do homem.

Quanto à moderna poética da tragédia, ela diferencia-se da antiga por implicar o conceito de subjetividade, enquanto definidor de toda categoria de ser, bem como sua condição *sine qua non*, a liberdade, a autonomia do homem com relação à natureza e ao sobrenatural, em termos que não se aplicam à filosofia de Platão e de Aristóteles, pelas razões citadas até aqui.

Segundo Jean-Marie Beyssade, a caracterização de personagens bem como o andamento da tragédia no século XVII – em especial a de Corneille – fazem uma constante referência à obra de Descartes.

No prefácio às *Méditations métaphysiques* [Meditações metafísicas] (1641), Descartes afirma:

> o espírito humano, refletindo sobre si mesmo, não se reconhece como outra coisa, a não ser uma coisa que pensa. (Descartes, 1979, p.14)

Em consequência, a reflexão espiritual deve emanar da livre iniciativa:

> o espírito, que, usando de sua própria liberdade, supõe que todas as coisas, de cuja existência haja a menor dúvida, não existem, reconhece que é absolutamente impossível, no entanto, que ele próprio não exista. (idem, 1988b, p.11)

Para realizar o movimento de introversão que, na *Segunda meditação*, acaba por reafirmar como verdade primeira "*Eu sou, eu existo*" (ibidem, p.26, grifo do autor), ou "*ego sum, ego existo*" (idem, 1979, p.41) enquanto "*res cogitans*" (ibidem, p.43), enquanto "Uma coisa que pensa" (idem, 1988b, p.27), o ego faz uso de sua própria liberdade. A liberdade comparece aqui como condição prévia da verdade do *cogito* e do *sum*, funcionando como anteparo ao realismo congênito denunciado pela posteridade no emprego da expressão "*res cogitans*". Contudo, porque a liberdade que acompanha o *cogito* o salvaguarda de ser considerado como mera coisa, provém daí uma noção de subjetividade que funda o ser sobre o humanismo, de que deriva a moderna poética da tragédia, ao passo que a antiga poética da tragédia, como vimos ao abordar Platão e Aristóteles, de modo algum concentra o ser naquilo que é humano, nem defende a total autonomia das personagens.

Peças de Corneille como *Polieucto*, escrita em 1642, apenas um ano depois de publicadas as *Meditações metafísicas*, ilustram a ligação entre o poder de decisão, de que se reveste a faculdade da vontade, e a afirmação "*eu penso, logo existo*" (idem, 1988a, p.46, grifo do autor), feita no *Discurso do método*. A vontade subordina-se, segundo a *Quarta meditação*, a ideias claras e distintas produzidas pelo entendimento, pendendo a seu favor:

> para afirmar ou negar, perseguir ou fugir às coisas que o entendimento nos propõe, agimos de tal maneira que não sentimos absolutamente que alguma força exterior nos obrigue a tanto. (idem, 1988b, p.50)

Se não houver razão para preferir uma ou outra opção, a vontade permanece em estado de indiferença.

> Com uma evidência tão perfeita quanto a do *cogito*, em que o estado de indiferença se dissipa inteiramente, o grau mais elevado de liberdade consiste em aderir à verdade manifesta pelo entendimento. (Beyssade, 2001, p.280)

Mas continua valendo a possibilidade de decidir pela pior alternativa e contra a forte inclinação motivada pela razão.

A grandeza dessa recusa é tematizada por Corneille em personagens que Beyssade denomina "heróis negros", cujo empenho pela livre disposição de si, contra toda exterioridade, suplanta evidências a fim de exercer um poder absoluto ou incondicionado sobre si mesmo, sobre tudo e sobre todos.

Em compensação, os "heróis brancos" dominam essa tendência, exercendo controle sobre suas próprias emoções e "tentando rejeitar o que se lhes impõe como natureza dada" (ibidem, p.285).

Ambas as figuras de onipotência adéquam-se à condição dos reis que protagonizam as tragédias de Corneille, embora sua grandeza de alma difira, na medida em que o criminoso se isola dos outros, enquanto o virtuoso, não. Isso porque, tentando libertar-se de qualquer imperativo, o criminoso foge de tudo e de todos, até de si mesmo, perecendo por autodestruição.

Em *Attila* [Átila] (1667), o protagonista tenta matar a própria amada para recuperar sua independência, como na seguinte fala de Átila a Ildione:

> Ah! Demais é vosso encanto; a alma minha, altaneira,/ Que almeja sob meus passos fazer tremer a terra inteira,/ Eu, que tudo

> quero, ao vos ver, assim,/ Malgrado todo o orgulho, já não sou dono de mim. [...]/ Proibi vossos olhos de brilhar, são invencíveis,/ Esse brilho e meu valor são incompatíveis,/ Tratai-me com desdém, tratai-me com desprezo,/ Devolvendo-me a mim mesmo, por esse preço. [III,2, v. 817-820 e 841-844] (Corneille, 1998, p.721)

Libertar-se de qualquer jugo faz que Átila acabe subjugado pela paixão da dominação universal e pela prevenção contra outros reis ou mesmo vassalos. Hesitante em seu próprio interior, recai "no estado cartesiano da indiferença negativa, assaltado por inclinações contraditórias" (Beyssade, 2001, p.294), com nenhuma das quais consegue se comprometer.

Para Descartes, quanto menos indiferente, mais digna é a vontade. Como afirma na *Quarta meditação*, o mais alto nível de liberdade consiste em aderir à verdade aprovada pelo entendimento, ao passo que não se decidir por um lado ou por outro

> é o mais baixo grau da liberdade, e faz parecer mais uma carência no conhecimento do que uma perfeição na vontade. (Descartes, 1988b, p.51)

Exemplo de heroína positiva na obra de Corneille é Paulina, esposa de *Polieucto*, que nutre por ela um amor correspondido, muito embora Paulina tenha ao mesmo tempo mantido em segredo seu amor por Severo, sem combatê-lo, mas sem entrar em conflito com esse sentimento. No segundo ato da peça, ela confessa a Severo:

> Sim, eu o amo, senhor, sem que de tal me escuse./ Que outro, a vos lisonjear, de vossa fé abuse. [...]/ Mas me impunha outras leis do dever o interesse:/ Qualquer nó que meu pai para mim escolhesse,/ Ainda que aos sumos dons que ornam nossa pessoa/ Juntásseis o esplendor todo de uma coroa,/ Por mais que eu vos amasse, e a outro ódio houvesse tido,/ Houvera suspirado, e houvera obedecido./ E de minha razão lei soberana e fria,/ Vencendo meu amor, o ódio dissiparia. [II, 2] (Corneille, 1970, p.317)

Já na tragédia *Nicomedes* (1651), este, que se tornaria rei da Abissínia para libertá-la dos romanos, chega ao trono com apoio de seus dois irmãos, que inicialmente pleiteavam o direito de reinar, mas por fim o reconhecem como soberano.

> Assim, quando a grandeza de alma se exerce de modo positivo, na dimensão da virtude, ela não isola o eu e os outros. (Beyssade, 2001, p.293)

Para Descartes, regrar-se a si mesmo antes de ser escravizado pelas próprias paixões é sobretudo uma necessidade metafísica, uma vez que, como foi dito, o ser coincide com o domínio humano de um ego racional. A desmedida na tragédia moderna, mais do que representar aquilo que excede a esfera de atuação do homem, traz à cena o si mesmo a tal ponto egoico que sequer tem condições de agir, pelo simples fato de não ter contato com o mundo exterior.

*

Segundo Raymond Williams (2002), não há termo de comparação entre a tragédia moderna e a tragédia grega porque "O que para nós é uma fonte, [...] era para os gregos realização: uma forma madura atingindo cada ponto de uma cultura madura" (ibidem). As estruturas de sentimento hoje não são as mesmas que presidiram ao aparecimento do teatro na Grécia Antiga, razão pela qual

> nunca houve, de fato, uma recriação ou imitação da tragédia grega [...], porque a sua singularidade é genuína e, em aspectos importantes, intransferível. (ibidem, p.35)

A especificidade da tragédia posterior à grega está, segundo Williams, na retração do campo de atuação da personagem e a consequente transferência da intriga para ambientes privados, ao invés de se encenarem conflitos de ordem pública. Da Antiguidade à contemporaneidade, a tragédia afunilou-se: os assuntos públicos,

em correlação com as forças da natureza e contando com a intervenção dos deuses, definiam a forma e o conteúdo da tragédia na Antiguidade, mas foram banidos de cena desde o século XVII. Com o advento do que Williams denominou tragédia humanista, cuja expressão maior seriam as peças de Racine e Corneille, desintegrou-se uma visão de mundo fundamentada "na história, e não numa história humana, somente" (ibidem, p.120). No século seguinte, até mesmo a tragédia humanista desaba, de modo que daí em diante todo drama reduz-se "aos hábitos de pensamento da vida burguesa" (ibidem, p.123).

Como declara o dramaturgo inglês Lewis Theobald no prólogo à peça *The Perfidious Brother* [O pérfido irmão], de 1715, "despido de pompa real e deslumbrante ostentação/ A sua musa [do autor] conta uma história de infortúnio pessoal" (ibidem, p.124) – a de uma esposa seduzida pelo próprio cunhado. No confinamento da tragédia às quatro paredes de um lar, restrita ao convívio familiar, há "uma ratificação complacente da estrutura social em vigor" (ibidem, p.128). Isso porque a denúncia de desestruturação da família não atinge a ordem social, que permanece inalterável, por mais que a moralidade seja abalada. A tragédia em sua versão naturalista, baseada na caracterização degradante das classes baixas, recai na mesma tendência conservadora pela ênfase dada às falhas morais do povo trabalhador.

Na *Teoria do drama moderno* (1956), Peter Szondi considera que o desdobramento da forma dramática mais importante para a contemporaneidade engendra-se no Renascimento, com a retomada, a partir de 1498 na Itália, da *Poética*, de Aristóteles. O processo consuma-se com a depuração do gênero dramático levada a cabo na França do século XVII. Como resultado, elaborou-se uma preceptiva em que o drama é definido como imitação de uma ação no tempo presente, marcada por um conflito estabelecido através de diálogos, portanto não narrada, entre personagens com vontade própria, que por isso mesmo não se subordinam umas às outras, não se entregam ao destino nem se abatem pelas circunstâncias. O drama centra-se então na autonomia, no âmbito de atuação de

cada indivíduo em uma coletividade. Entretanto, no século XVIII esse espaço de autonomia fica reduzido ao ambiente doméstico, à esfera familiar, uma vez que fora dali, nas deliberações políticas, a personagem teatral não tem como participar de decisões, não age por vontade própria, apenas obedece passivamente.

Como um caso exemplar do confinamento programático das tramas de teatro ao interior doméstico, Diderot publica em 1758 a peça *O pai de família*. A história principia de madrugada, com o protagonista em vigília à espera do filho, e todos os membros da família exasperados pela demora. Como escreve Peter Szondi em obra póstuma, a *Teoria do drama burguês*, publicada em 1973, a ausência do filho que preocupa a todos é uma novidade tanto na história da tragédia como na comédia, embora tenha havido, na literatura dramática anterior ao advento do drama,

> cenas onde o pai busca se informar sobre o paradeiro do filho. Mas na tragédia o rei ou o soberano não pergunta pelo príncipe porque carece de sua companhia, porque a família não está *inteira* sem ele, mas porque se suspeita que ele tenha se unido a seus inimigos e que cobice o trono. (Szondi, 2004b, p.120, grifo do autor)

Ao restringir todas as condições, toda a caracterização de personagens às relações de família, Diderot teria colocado fora de cena o Estado e a política, onde vige

> o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte, *homo homini lupus* [o homem é o lobo do homem]. (ibidem, p.113)

O interior das personagens, refratando o interior dos lares, configura-se como único dado realista, porque visualizado, colocado em cena e não apenas narrado. O realismo do teatro fica a partir de então reduzido aos sentimentos nutridos na pequena família burguesa sentimental,

> unida na certeza de que cada um quer bem ao outro, *homo homini agnus* [o homem é o cordeiro do homem]. (ibidem)

As condições de acordo com as quais se caracterizam as personagens não priorizam profissões, funções públicas nem o *status* plebeu ou não, mas o relacionamento familiar e as agruras que dele advêm. O que acontece fora de casa é narrado, relatado epicamente, pois não se mostra em cena, não se dramatiza em uma ação presente.

A linguagem discursiva, gestos comedidos e atitudes decorosas usam-se para distinguir um plano de acontecimentos externo ao convívio familiar, que daí em diante passa a ser considerado épico. Visto que as personagens do drama burguês estão alijadas da esfera pública, elas não se envolvem, não se identificam com os assuntos que apenas observam de longe e comentam, e por isso não lhes despertam fortes emoções. Já os afetos verdadeiros, circunscritos ao âmbito de atuação das personagens do drama, limitam-se aos conflitos domésticos e situações que põem a família em perigo, quais sejam: a aflição de um amor não correspondido e a consequente impossibilidade de constituir família; a ameaça de uma aliança matrimonial imoral ou desvantajosa; rusgas entre pais e filhos; a angústia de ser um filho bastardo, portanto, de não pertencer a nenhum lar; a intromissão de tios, cunhados e que tais no andamento da casa; a sedução do incesto.

Em ambas as peças de Diderot levadas à cena, as personagens principais são nobres, portanto, o drama burguês não o é por tratar apenas de plebeus ou burgueses. Contanto que o ator lide com a vida privada, é indiferente para Diderot que o drama burguês tenha como protagonistas plebeus ou aristocratas:

> Se a mãe de Ifigênia se mostrasse, por um momento que fosse, rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, a que me toca e perturba, é o painel do amor materno em toda a sua verdade. (Diderot, 2008, p.108)

O painel do amor materno pode ser ampliado para abarcar cada componente da família, mas não pode extrapolar esse limite. O conceito de *tableau*, segundo Diderot, segue a preceptiva da pintura de gênero, cujo tema é a vida cotidiana e familiar, semelhante ao estilo inglês de *conversation piece*, em que se representa o nobre em sua vida privada, em sua casa junto da família ou a cavalo em sua propriedade rural, longe do brilho da vida social.

Do mesmo modo, o *tableau* das peças de Diderot é discreto, cheio de detalhes, e não um brilhante e impactante painel, feito, como as grandes máquinas acadêmicas e as cenas de batalha, para ser visto de longe por uma assembleia popular.

Figura 11 – William Hogarth, *Família Strode* (*c.* 1730)

Figura 12 – Thomas Gainsborough, *Mr. e Ms. Andrews* (*circa* 1750)

Figura 13 – George Stubbs, *Senhora e cavalheiro em uma carruagem* (1787)

Para encenar o drama burguês, o ator realiza uma atenuação da monumentalidade trágica, sem cair no ridículo próprio da comédia jocosa. Para que consiga manter o equilíbrio entre as duas tendências, o comediante deve primar, segundo Diderot, pela faculdade do juízo, que o leva a discernir quais recursos são mais comoventes no trato com a família. A linguagem articulada fica reservada para comentar o que se passa fora de casa. Lá dentro,

> O que é que nos afeta no espetáculo do homem tomado por alguma grande paixão? São suas palavras? Às vezes. Mas o que sempre comove são gritos, palavras inarticuladas, vozes embargadas, alguns monossílabos que escapam a intervalos, um murmúrio qualquer travado na garganta, entredentes. (ibidem, p.119)

Não que o drama burguês, tal como Diderot o entende, tenha espelhado diretamente a luta de classes entre nobreza e burguesia, mas seu arranjo formal faz sobressair a

> sentimentalidade pela qual os seres humanos, unidos na pequena família burguesa, não ousam decidir seus conflitos, senão os reprimem nas lágrimas de comoção e de lamento. (Szondi, 2004b, p.99)

Porque a nobreza ainda monopoliza o poder político, deixando de lado um estrato economicamente poderoso, mas plebeu, a comoção própria do drama leva personagens e público às lágrimas, lamentando o fato de que a burguesia não seja admitida no debate de grandes proporções, o qual se transforma em objeto de narração e fica apartado da ação cênica.

Na Alemanha, já na segunda metade do século XVIII o interior doméstico passa a ser visto como fator de opressão dos integrantes de uma família, ao invés de salvaguardar a livre iniciativa do protagonista de um drama. Na peça *O preceptor*, que Lenz publica em 1774, o espaço doméstico deixa de ser um lugar de acolhimento, um abrigo contra as intrigas de corte. Na peça, o jovem Läuffer, recém-formado na universidade, mas sem perspectiva de emprego, aceita

tornar-se professor particular de dois jovens da aristocracia e passa a morar na residência da família. Na condição de agregado, sua vida torna-se insuportável, pois não lhe pagam o salário prometido, não permitem que retorne à casa durante as folgas e não lhe dão de comer o suficiente. Quanto a seus alunos, eles nada aprendem, porque são apáticos e vivem humilhados pelos próprios pais. O preceptor enamora-se de sua aluna e os dois, vivendo sob o mesmo teto, acabam mantendo relações sexuais. Quando o fato vem à luz, o preceptor é jurado de morte pelos parentes da moça e entra em desespero. Além disso, por ser filho de um pastor luterano, deixa-se tomar pelo sentimento de culpa. Transtornado, emascula-se.

> WENZESLAUS: Algo está lhe pesando na consciência? Diga o que é, conte tudo, sem meias palavras. O senhor está olhando tão assustado que me dá um frio na espinha; [...] diga, o que é? [...] Tenho de ir até a casa de Schöpsen.
>
> LÄUFFER: Fique – não sei se fiz bem – eu me castrei... (Lenz, 1983, p.111)

Como o interior doméstico transformou-se em um ambiente torturante, a personagem teatral perde a escassa liberdade de atuação que ainda o vinculava à noção cartesiana de subjetividade. Só lhe resta então buscar refúgio em um espaço mais limitado ainda, a interioridade. No prefácio à peça *A noiva de Messina* (1803), Schiller diz:

> O palácio dos reis encontra-se agora fechado; os tribunais recuaram das portas das cidades para o interior das casas, a imprensa desalojou a palavra viva; o próprio povo, a massa viva e sensível, onde não atua como rude violência, tornou-se Estado, ou seja, um conceito abstrato; os deuses voltaram ao peito dos homens. (Schiller, 1991, p.77)

O único lugar em que, bem amparado, o ser humano poderia ser feliz deprava-se a ponto de se transformar em um inferno, e esse é o mote até mesmo de peças contemporâneas como *Entre quatro*

paredes, de Sartre (1944). Como demonstra Raymond Williams (2002), em vista do paulatino estreitamento do palco, desde o recinto dos palácios, passando pela intimidade do lar até o encarceramento no interior de uma mente, o teatro acaba por focalizar apenas a cisão de uma psiquê, atormentada não por concidadãos nem por parentes, mas por si mesma.

12
A loucura como lugar-comum literário e teológico, no desempenho da comediante *dell'arte* Isabella Andreini

A comediante *dell'arte* Isabella Andreini, que até o início do século XVII atuou no eixo Itália-França, teve seu nome associado ao célebre *canovaccio A loucura de Isabella*, publicado por Flamínio Scala em 1611 na coletânea *Il teatro delle favole rappresentative* [O teatro das fábulas representativas]. A trama desse roteiro de *commedia dell'arte* é a seguinte: durante uma viagem por mar feita para se encontrar com sua amada Flamínia, Horácio, um fidalgo genovês, é raptado por mouros. Conhece em terras de Argel "uma turca do serralho" (Scala, 2003, p.376) do sultão e apaixona-se por ela, sendo correspondido. Ambos resolvem fugir para Gênova, onde a moura se converte ao catolicismo, batizada com o nome de Isabella. Ela, entretanto, por ciúmes doentios de Flamínia, tenta matar Horácio e enlouquece, fugindo alucinada pelas ruas da cidade;

> nisto, Isabella, vestida de louca, coloca-se entre Burattino e Francisquinha, dizendo que quer lhes contar coisas deveras importantes [...]: "Eu lembro do ano e não me lembro, em que um Eufônico conciliou uma Pavana Espanhola com uma Galharda de Santin da Parma, motivo pelo qual depois as lasanhas, o macarrão e a polenta vestiram-se de marrom, não podendo suportar que a gata ladra fosse amiga das belas raparigas de Argel [...]", continua a dizer coisas

parecidas, de louca. Eles querem pegá-la, e ela foge pela rua [...]. Francisquinha gritando: "Corram, corram se quiserem ver a louca" [...]. Isabella, de louca, diz ao Capitão que o conhece, cumprimenta-o, e diz tê-lo visto entre as quarenta e oito imagens celestes dançando o Canário com a Lua vestida de verde, e outras coisas, todas disparatadas, depois com seu cajado dá pauladas no Capitão e em Arlequim, os quais fogem, e ela atrás dos dois. (ibidem, p.383-384)

O elenco básico da *commedia dell'arte*, que se apoiava em técnicas de improvisação, mas contava com repertórios escritos das falas das personagens, consistia em um casal de Enamorados, um dos quais poderia ser o Capitão; dois velhos, Doutor e Pantaleão, e ao menos dois criados, sendo um deles Arlequim. Em geral as personagens portavam máscara, com exceção dos Enamorados. Esse naipe de tipos se coloca em uma diversidade de situações inventadas pelos atores – muitas vezes com base em fontes literárias – e posteriormente registradas em roteiros tais como os que foram coligidos por Flamínio Scala.

Figura 14 – François Bunel, *Personagens de commedia dell'arte* (*c.* 1587)

Na Figura 14, vemos a tela atribuída a François Bunel, o Jovem, que teria sido encomendada entre 1578-1590 por Henrique de Navarra, que depois se tornaria o rei Henrique IV de França (Duchartre, 1955, p.288). Nela representa-se uma cena de *commedia dell'arte*; em primeiro plano está o avarento Pantaleão, idoso e rico comerciante veneziano, e uma bela moça que certamente a contragosto havia sido prometida a ele. A jovem, entretanto, está enamorada do elegante mancebo que a corteja com um bilhete. Para facilitar o contato entre os dois, um criado de nome Zanni[2] puxa a barba do veneziano e faz um gesto de chifres em sua cabeça, revelando ao espectador a traição em trâmite.

Tanto no quadro como no roteiro de *A loucura de Isabella*, é importante salientar o estatuto civil das personagens – no caso de Isabella, esposa de um gentil-homem e ungida pelo catolicismo contrarreformista, mas ao mesmo tempo, por ser jovem, mulher e moura, propensa a um comportamento desbragado.

Na metade direita do quadro, onde se postam os jovens Enamorados, a figuração é mais clara, os traços faciais, menos marcados, menos carregados em comparação com as personagens à esquerda, pintadas com cores mais escuras. À direita as posturas e os tons parecem-nos agradáveis e à esquerda, incômodos, inadequados, grotescos. A concepção pictórica obedece assim à hierarquia da sociedade de corte.

É provável que a trupe retratada nessa obra seja a dos *Gelosi*, de Mântua, ou Zelosos de Honra e de Glória, companhia em que atuava Isabella Andreini, estrela de peças como *A loucura de Isabella*, as quais lhe davam oportunidade para, desatinada, rasgar a roupa e deixar os seios à mostra, em uma cena que demonstra outro importante aspecto da *commedia dell'arte*, o apelo ao *páthos* erótico.

---

2 Segundo Portich (2008, p.16), "Zanni seria a pronúncia do nome próprio Gian, Gianni ou Giovanni, visto que o *g* do vernáculo se transforma em *z* no dialeto veneziano; os Zanni falam em dialeto bergamasco, mas aparecem como personagens de comédia em Veneza, polo mercantil para onde, no século XVI, muitos nativos da arruinada Bérgamo migravam em petição de miséria, maltrapilhos e esfomeados, aceitando qualquer tipo de trabalho que encontrassem, principalmente os mais pesados como o de estivador e o transporte de cargas em geral".

> Isabella à janela, fica ouvindo tudo, depois vai até a porta e ouve Horácio dizendo a Flamínia que ele nunca se casará com Isabella [...]. Isabella fica como que insensata, depois, prorrompendo em palavras, excede-se contra Horácio, contra o Amor, contra a Fortuna, contra si própria, e por fim [...] fica completamente louca, rasga todas as suas roupas, e como tresloucada corre rua abaixo. (Scala, 2003, p.382)

É nesse ponto da ação cênica que ela começa a falar de lasanhas e de canários, para correr atrás e dar pauladas na cabeça do Capitão e de Arlequim.

Na pintura de François Bunel, bem como em outros registros imagéticos, o falo acentuado do ancião veneziano é inconveniente para a sua idade, o que determina a comicidade de seu papel, caricato porque indecoroso.

Figura 15 – Recueil Fossard, Cena de *commedia dell'arte* (*c.* 1577)

Figura 16 – Recueil Fossard, Cena de *commedia dell'arte* (*c.* 1577)

Ao passo que o vigor de Pantaleão está fora do lugar, a ligação do casal de Enamorados é totalmente adequada a sua idade e condição, bem como à matriz literária que inspira o repertório de falas e gestos desses jovens apaixonados: os casos de amor tematizados na poesia pastoral. Convenientemente aplicado ao despudorado Pantaleão, o tratamento fescenino também é cabível ao namoro entre Arlequim e Francisquinha, uma vez que, sendo ambos serviçais, obrigatoriamente devem ser figurados em chave baixa, como nas carícias despudoradas que vemos a seguir (Figura 16).

A Contrarreforma licitou o florescimento do espetáculo teatral, cuja finalidade é o estímulo ao prazer sensorial, uma vez que o gozo está inscrito em uma dimensão distinta da apatia em que paira a divindade. Como explicito no Capítulo "Ofélia, de *Hamlet*, e o hermetismo no Renascimento", ao recusar

> o ritual visível, o solifideísmo luterano exclui a intervenção de qualquer tipo de imagem, muito menos em sendo profana como a cena teatral.

O protestantismo veio pregar que nem mesmo a instituição religiosa tivesse prerrogativas na concessão da graça, posto que cabe à Providência definir o destino dos homens. Para Quentin Skinner, a teologia de Lutero

> desqualifica a importância da Igreja enquanto instituição visível. Se alcançar a *fiducia* constitui o único meio pelo qual o cristão pode esperar a salvação, não resta lugar para a ideia canônica da Igreja como autoridade interposta, medianeira entre o indivíduo fiel e Deus. (Skinner, 1996, p.292)

Fundamentando-se na seguinte passagem da *Epístola de São Paulo aos Romanos*, Lutero defende a tese de que mesmo a autoridade política emana de Deus:

> Cada um se submeta às autoridades constituídas, pois não há autoridade que não venha de Deus, e as que existem foram estabelecidas por Deus. De modo que aquele que se revolta contra a autoridade, opõe-se à ordem estabelecida por Deus. E os que se opõem atrairão sobre si a condenação. (Paulo, 2002, p.1987)

No sermão *Sobre a autoridade secular* (1523), Lutero sustenta que,

> onde o governo secular ou a lei governa por si só, prevalece a hipocrisia pura e simples [...]. Pois ninguém torna-se verdadeiramente justo sem o Espírito Santo em seu coração, por melhores que sejam suas ações. (Lutero, 1995, p.18)

Os contrarreformistas, por sua vez, argumentam que Deus dotou os homens da capacidade de estruturar a vida política em todos os seus níveis, inclusive no âmbito do entretenimento, cuja função é

proporcionar prazer à audiência, e não negar os afetos ou transcender a condição humana.

> O Concílio de Trento foi iniciado no mesmo ano em que aparece o primeiro registro da existência de uma companhia de comediantes profissionais (1545); entretanto, nenhuma de suas sessões se dedicou a discutir o teatro. (Portich, 2008, p.47)

Em 1612, o jesuíta espanhol Francisco Suárez sintetizará a normativa tridentina que serviu como justificativa teológica para o florescimento do teatro profano, contra as investidas puritanas do protestantismo.

> os homens – conforme sua natureza – não se governam por anjos, nem imediatamente por Deus [...], logo, é natural que os governem homens. [liv. III, cap. I, 5] (Suárez, 1967, p.199)

Da necessidade de estabelecer uma divisão entre o sagrado e o profano, foi determinante a apologia de um estilo de representação ao rés do chão. A tratadística do ator aparece como tentativa de aplicar ao teatro o cânone contrarreformista, de modo a justificar teologicamente o prazer da plateia ao contemplar belas atrizes, jovens vigorosos em situações libidinosas, bem como os mais diversos casos de falta de pudor.

Para justificar a eclosão do teatro profano ocorrida então, já na segunda metade do século XVI são registrados argumentos moralizantes. Como diz o mantuano Leone de' Sommi em seus *Quatro diálogos em matéria de representação cênica*, escritos por volta de 1570, para que se possa "retirar utilidade e prazer juntos, obtendo tanto proveito do exemplo de outrem", é preciso "revelar as virtudes que se têm a imitar e os vícios aos quais cumpre fugir e verberar" (Sommi, 1989, p.58). Os comediantes têm o dever e o direito de colocar em cena impudicícias como o adultério, a exemplo da peça *A mandrágora*, de Maquiavel (1524), pois a comédia tem como finalidade,

segundo Sommi, colocar certos pendores à sombra ou projetar luz sobre a conduta proba, de modo que cada um se torne,

> com tais exemplos, sabedor do modo com que deve governar-se nas suas ações. (ibidem)

Com escopo moral, abundavam tramas sobre o que hoje se denomina homoerotismo – considerado um crime passível de pena de morte (Foucault, 2002, p.85) –, sem falar em violações, incesto, prostituição, rapto de adultos e crianças, furtos, assassinatos, sempre com a finalidade de que a plateia pudesse assim reconhecer suas falhas, arrepender-se e se regenerar.

Na representação de personagens imorais, o teatro coloca diante do espectador um espelho, a fim de que possa corrigir os erros a que todo ser humano está sujeito enquanto fruto da Queda. Desse modo, o ator presta um importante serviço religioso, por contribuir para a salvação das almas e dar ao público uma oportunidade de arrepender-se de seus pecados. Além disso, contribui para o bom andamento da vida civil, apresentando cenas agradáveis, atraentes. Sendo o ócio restaurador das forças, o entretenimento torna-se imprescindível ao desempenho de profissões honestas.

> A sedução exercida por atores e atrizes envolvidos nessas tramas garantia que os espectadores aderissem a elas, espelhando-se em defeitos morais que deveriam primeiro reconhecer em si mesmos, para depois conseguir superá-los.[3]

Ainda que pareça uma contradição em termos, o fator moralizante do teatro, em total acordo com a ortodoxia católica, requer que as cenas tenham um apelo erótico.

---

3 Ver o Capítulo "O espectador como Narciso, o teatro como espelho: considerações sobre as peças *Amor no espelho*, de Giovan Battista Andreini, e *Narciso*, de Jean-Jacques Rousseau".

O elogio do comediante constituía também uma apologia do exercício de ponderação próprio da sociedade de corte. Porque na vida civil não nos conduzimos com precisão matemática nem agimos com perfeição, que é prerrogativa divina, nesse escrutínio de papéis percebe-se que a cortesia está estreitamente vinculada à mesura, à moderação, ao ato de fazer constantes avaliações. É nesse sentido que Norbert Elias define a racionalidade de corte, mais especificamente as formas de comportamento predominantes no *Ancien Régime*.

> É frequente encontrarmos radicada no espírito dos contemporâneos a ideia de que a burguesia é a "autora" ou a "inventora" de um pensamento mais racional. (Elias, 1990, p.232)

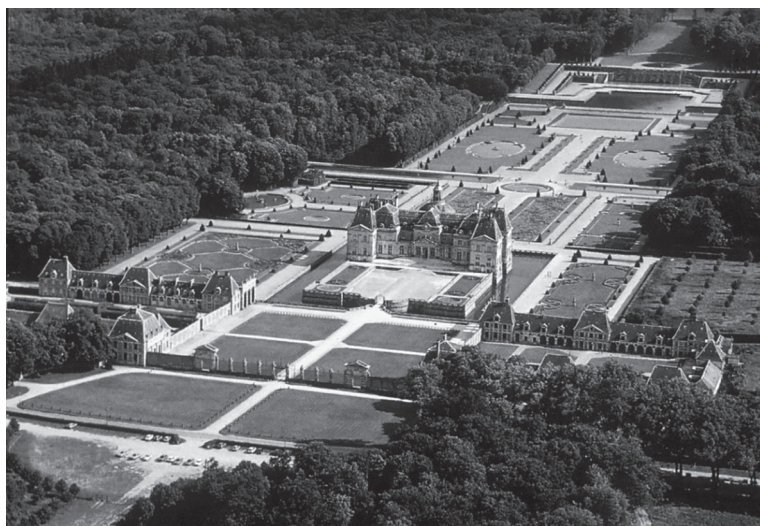
Entretanto, enquanto a burguesia preza o cálculo monetário, a usura e a acumulação, a aristocracia dá prioridade ao desejo de distinção proporcionado pelo dispêndio suntuário.

> O que parece desperdício, do ponto de vista da ética econômica da burguesia – "se ele vai ficar endividado, por que não reduz as despesas?" – na verdade é uma expressão característica do ethos estamental dos grandes senhores. (idem, 2001, p.75)

Em concorrência uns com os outros, os príncipes, duques, condes e barões viam-se diante da necessidade imperiosa de ostentar um estilo de vida requintado, em busca de mais e mais prestígio, cuja expressão maior eram as ocasiões festivas. As festividades, mais do que uma oportunidade de confraternização, eram lances decisivos de um jogo político bastante conturbado.

> A vida na sociedade de corte não era uma vida pacífica. [...] Cada um dependia do outro, todos dependiam do rei. Cada um podia prejudicar o outro. Quem se encontrava numa posição elevada hoje sofria uma queda no dia seguinte. Não havia segurança alguma. (ibidem, p.120)

Em 1661 o marquês e visconde Nicolas Fouquet, superintendente de finanças do reino de Luís XIV, vê-se na iminência de cair em desgraça e tem de tomar alguma providência; ao invés de organizar um complô contra seus inimigos ou patrocinar uma revolta na província, para que possa sufocá-la e assim passar como herói, prefere convidar o rei e toda a corte para "a mais bela festa [...] de toda a história" (Beaussant, 1981, p.18). Essa esplêndida festa aconteceu em 17 de agosto no castelo do marquês, Vaux-Le-Vicomte, contando com mais de 5 mil convidados, aos quais foram servidas iguarias preparadas por Vatel, em pratos de ouro maciço e bandejas de prata. Durante as mais de dez horas de festa, os convidados se depararam com dezenas de chafarizes, chuvas de fogos de artifício, iluminação artificial espalhada pelos jardins, danças e espetáculos preparados até mesmo por Molière, o que significou, segundo Philippe Beaussant, uma aposta de Fouquet no "próprio excesso de dissipação" (ibidem, p.21), como tentativa de recuperar a confiança do rei.

Figura 17 – Castelo Vaux-Le-Vicomte, França (construção concluída em 1661)

Levando-se em conta que somente em 1682 o Rei Sol passa a residir em Versalhes, é provável que o projeto do palácio real tenha sido concebido sob o impacto da impressão causada pela festa em Vaux-Le-Vicomte. Contrária à austeridade monacal e num estado de espírito imune à ataraxia, a moral de corte, marcada pelo excesso e pelo hedonismo, acopla-se à sensualidade da cena de *commedia dell'arte* que nos tem servido de referência, em que os Enamorados à direita estão enlaçados, sugerindo situações cênicas voluptuosas, reforçadas pelo figurino transparente da prima-dona.

Se a teologia católica tridentina não proscreve a licenciosidade dessas peças teatrais, tampouco há incompatibilidade entre a irreverência dos atores e a relação de dependência que desde sua origem as trupes de *commedia dell'arte* mantiveram com a nobreza. Em 1589, *A loucura de Isabella* havia sido apresentada nas bodas do grão-duque Ferdinando de Médici (Ferrone, 1985, p.10), negociador das tratativas matrimoniais entre a sobrinha Maria de Médici e o rei francês Henrique IV. A *commedia dell'arte*, nesse caso, era uma questão de Estado, e os artistas, verdadeiros embaixadores, como Isabella Andreini, que em 1604 morreu a caminho da Itália após uma turnê em teatros reais franceses, mas não em salas de espetáculos abertas ao público pagante, onde as corporações barravam sua entrada.

> A Confraria da Paixão [...] era detentora do privilégio da representação de peças em Paris, dificultando com suas imposições fiscais a vida dos próprios atores franceses. Os comediantes italianos não conseguiam romper essa barreira. (Portich, 2008, p.40-41)

Como mártir pela causa dos comediantes italianos, Isabella Andreini teve direito a uma espécie de beatificação *post mortem*. Honras excepcionais foram tributadas a ela em Lyon, onde havia falecido, e a publicação póstuma de poemas, cartas e fragmentos foi providenciada pelo marido, Francesco, que incluiu nessa série de publicações suas *Le bravure del capitano Spavento* [Bravuras do capitão Spavento]. Nobilitavam-se os comediantes italianos e simultaneamente engrandeciam-se seus mecenas (Mamone, 1987, p.151-162).

Em uma confluência de atributos morais, religiosos e artísticos, Isabella Andreini, que havia sido esposa dedicada, mãe de sete filhos, poeta e escritora, grande intérprete de personagens amorosas da *commedia dell'arte*, atriz requisitada pelas mais poderosas cortes da Europa, sacrificou-se em nome de sua profissão. Isabella Andreini foi uma das principais responsáveis pela

> complexa elaboração de uma imagem elevada, quando não mítica, do ator e de sua profissão: para a formação desta imagem, a atriz concorre em múltiplos planos. Acima de tudo, no plano privado, propondo uma integérrima figura de mulher e de mãe, em tudo alheia aos já costumeiros clichês de atores desajustados. Logo após, no plano da "publicidade" cênica, sua atividade como acadêmica [...] e literata diletante. (Marotti; Romei, 1991, p.165)

Em cena, Isabella atua em concordância com parâmetros acadêmicos, principalmente nas modalidades do repertório de madrigais que pautavam a fala elegante dos Enamorados. No polo oposto, comediantes como Francesco Andreini empenhavam-se em omitir as referências literárias utilizadas na concepção de seu papel. Isabella havia escrito versos, mas seu marido, intérprete do papel de Capitão, decidiu escrever em

> prosa, tratando daquilo que ainda não tinha sido tratado por escritor nenhum. (Andreini, F., 1991, p.219)

O discurso da personagem amorosa implica um nexo com a poesia pastoral, em compensação, a personagem do Capitão, interpretada por Francesco Andreini, precisa atrair nossa atenção com novidades, e não com escritos consagrados. Suas *Bravure*, de 1607, foram escritas "mais por deleite do que por almejar coroas de louros, de hera e de mirto" (ibidem, p.214). Louros são prêmios concedidos aos poetas líricos, mas não a personagens como o Capitão, que dissimula sua arte para surpreender o público.

> O perfil aventureiro da personagem estendeu-se ao esquema biográfico de Francesco Andreini, constando que ele tenha sido corsário antes de ingressar no teatro. (Portich, 2008, p.53)

A opção pelo baixo cômico e a recusa de certos comediantes em identificar-se com a figura do poeta convêm ao desregramento característico dos papéis jocosos da *commedia dell'arte,* contudo, como a referência do par de Enamorados é arcádica, declara-se abertamente a filiação acadêmica, propositalmente a expensas da invenção. Sem ferir o decoro de sua personagem, Isabella Andreini não hesita em revelar o segredo de sua improvisação, que consiste em empregar um repertório de lugares-comuns, de acordo com situações previamente ensaiadas.

Embora a representação de papéis jocosos demande do ator uma aparência de espontaneidade própria de estratos normatizados como desconhecedores de normas – tais como o vulgo e o herege –, a personagem interpretada por Francesco também é de linhagem literária, na medida em que remonta ao romance picaresco. Sendo assim, o pícaro Capitão vai de par com o universo acadêmico ao qual se filia Isabella. Essa parceria entre dois estilos literários aparentemente incompatíveis concretiza-se no par Enamorada-Capitão, demonstrando que posturas diametralmente opostas coexistem na *commedia dell'arte,* sem que se anulem. Por um lado, Isabella Andreini fazia questão de exibir seu compromisso com a poesia pastoral, a ponto de se tornar membro de uma academia de belas-letras; por outro, a personagem de Francesco, embora provenha da linhagem picaresca, para ser verossímil renega qualquer parentesco com a preceptiva e clama por originalidade.

Ao passo que o papel de Enamorada dá a ver o predomínio do bom senso, Isabella é propensa à loucura pela falta de juízo implícita à caracterização de papéis femininos, bem como pelo nascimento islâmico que estigmatiza a alucinada personagem, razão pela qual tudo começa quando a personagem central de *A loucura de Isabella* toma a decisão de matar seu esposo e seu filho, uma criança de colo, para fugir com Horácio:

> O marido aceitou a falsa e simulada desculpa da mulher, a qual de pronto lhe colocou o menininho nos braços [...]. Assim, de súbito dirigindo-se ao marido (que tal golpe não esperava), deu-lhe um tiro de arcabuz, com que matou, de um golpe só, marido e filho. (Scala, 2003, p.376-377)

Porém, para que haja método nessa loucura, a poética da *commedia dell'arte* preceitua que uma discreta cortesã, como a que havia se tornado Isabella após seu noivado com Horácio, venha a expressar-se em registro elevado, em linguagem lírica, segundo paradigmas acadêmicos de composição e declamação.

Por fim, o bom senso característico da personagem Enamorada faz que a loucura ceda à razão:

> Isabella chega bem devagar, coloca-se entre Pantalone e [o Doutor] Graciano, dizendo que fiquem quietos, e que não façam barulho, pois Júpiter quer espirrar e Saturno quer dar um peido; [...]. Horácio chega, dizendo: "Estou aqui, minh'alma", e ela responde dizendo: "Alma, segundo Aristóteles, é espírito que se difunde pelos tonéis do moscatel de Monte Fiascone, e que por isso foi visto o arco-íris cortejando a Ilha da Inglaterra, que não conseguia mijar"; [...] nisto, todos gritando: "Pega a louca, pega a louca", e todos pulam para cima dela, pegam-na e amarram-na. (ibidem, p.384-385)

O Doutor tira um frasquinho do bolso e faz que ela beba, de modo que Isabella volte a si e se reconcilie com Horácio, seguindo-se aqui o preceito aristotélico de que a comédia deve ter um final feliz.

O ser humano em sua condição criatural, marcado pela falibilidade, mas também dotado de razão para deliberar de acordo com demandas corporais, implica uma tomada de posição do catolicismo contrária ao pressuposto luterano do determinismo da Providência divina ante a insignificância e a debilidade do homem. A conduta das personagens adéqua-se ainda ao estatuto civil estipulado pela Contrarreforma, em que o capricho não conflita com a racionalidade de corte, segundo a qual correção é dissipação, excesso,

desregramento entendido como norma ou padrão de medida para o cálculo da proporção, simetria e unidade. A facécia da *commedia dell'arte* não se afirmava como libertária, mas como fator de inclusão na sociedade de corte, ou como prova de submissão a príncipes cristãos, portanto o conflito provocado pela inadequação de certas personagens aparece como exceção que confirma a regra.

Em estudos sobre o cálculo de perspectiva na pintura, Leon Kossovitch sintetiza bem a questão:

> Explicitando a ordem, também a janela aberta para a paisagem encarece a disposição de elementos hierarquizados segundo a importância que lhes dá a percepção [...]. A janela estipula o ponto de vista do Príncipe [...]: a tensão das partes gloria o Um. (Kossovitch, 2011, p.38, 39, 200)

Como parte da estratégia de centralização do poder, na relação entre os membros da corte qualquer desvio poderia fazer que o faltoso sofresse sanções, acarretando a perda de privilégios e favores. Na França, o poder absoluto do monarca estendeu-se ao campo das artes, propagadas desde então como ortodoxia. O processo inicia-se

> em 1634 com a fundação da Academia Francesa de Belas-Letras. Em 1666, a Academia de Pintura e Escultura fundada em 1648 por Charles Le Brun transfere para mandatários de Luís XIV o controle de suas atividades. A Academia Real de Música, fundada em 1669, passa a deter o monopólio das apresentações de ópera e balé; em 1680, sete anos após a morte de Molière, sua trupe ganha o monopólio do teatro falado em francês, com a criação da Comédie Française. Em 1661 a *Commedia dell'arte* já havia obtido uma sede permanente em Paris, batizada Companhia Real de Comediantes Italianos. (Portich, 2008, p.14)

Como foi dito, a aristocracia levava uma vida de prazeres, mas por trás do refinamento e do luxo havia todo um sistema de coerções que, segundo Norbert Elias (1990), reforçava a interdependência

das elites. Festividades e espetáculos não eram meras atividades lúdicas, mas elementos de integração da vida de corte assimilados por todos os demais estratos sociais, em que se revela

> o cálculo minucioso do valor do efeito e do prestígio, [daí] a ausência de qualquer adorno não planejado, de qualquer espaço para sentimentos fora de controle. (ibidem, p.127)

Visto que no *grand monde* não há lugar para manifestações afetivas espontâneas, a insensatez de Isabella funciona como um contraexemplo bastante eficaz, pelo poder de atração que a atriz exerce sobre o espectador. Improvisa-se, portanto, canonicamente e de maneira sensata, a insensatez teologicamente prescrita aos mouros, bem como o mote poético da inconstância da mulher.

13
Ofélia, de *Hamlet*, e o hermetismo no Renascimento[1]

Durante o reinado de Elizabeth I (1558-1603) o protestantismo anglicano foi fortalecido, com o consequente combate ao catolicismo escolástico. Substituiu-se o paradigma filosófico considerado papista pelo neoplatonismo que havia emergido em Florença durante o século XV, mediante a releitura de textos de Hermes Trimegisto. Assim, o Renascimento elisabetano teve como principal característica um misticismo hermético em completo acordo com o cristianismo, pois, embora santos e padres não tenham poderes especiais para nos conectar com Deus, a própria natureza criada por Ele permite aos homens ascender ao nível dos anjos.

Em vista disso, o anglicanismo distingue-se do luteranismo, que se apoia somente na fé para alcançar a graça e a salvação. A discussão teológica desdobra-se nas artes, a exemplo da peça *Hamlet*, de Shakespeare, que tem suas personagens caracterizadas segundo a medicina hipocrática dos humores, em consonância com os elementos da natureza, o que é flagrante no próprio desenlace de Ofélia, por afogamento.

1 A primeira versão deste artigo foi publicada na *Revista Crop*, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas da USP, 2010. Para esta publicação, o texto foi revisto e aumentado.

Na Inglaterra, o projeto de assimilação da arte renascentista resultou de medidas oficiais tomadas por um governo que, além de se precaver contra a Espanha ultracatólica e contra as investidas do poder papal, buscava legitimar-se pela negação das teorias maquiavélicas. Ainda que tiranos como o tio de Hamlet tenham sido bem-sucedidos ao usar de meios espúrios para tomar o poder, forças naturais e sobrenaturais concorrerão para restaurá-lo a quem de direito.

A escolha de Ofélia para ilustrar a retomada do hermetismo na Inglaterra quinhentista justifica-se pela flagrante caracterização da personagem sob o signo do elemento água, determinando seu desenlace – o suicídio por afogamento.

A força dos elementos da natureza influi sobre a compleição orgânica, o temperamento e as atitudes de todas as personagens de *Hamlet*. Conjugam-se assim o cristianismo, o hermetismo e a ciência, uma vez que Deus, anjos e espíritos estão em correlação com estrelas e planetas, influindo sobre o mundo elemental, sobre os órgãos do corpo humano e suas secreções ou humores. No homem, esses influxos traspassam razão e sensibilidade, o que se expressa em instituições políticas, ciências, artes, moral e religião.

A relação é de reciprocidade, sem litígio com a religiosidade cristã. Ao modo de uma "piedosa magia mecânica, infundindo vida às imagens dos deuses" (Yates, 1993, p.75-76), as decisões de um príncipe podem conjurar anjos ou demônios, comprometendo a salvação das almas de toda uma coletividade.

Essa análise condiz com a peça de Shakespeare, e não com a figura lendária de Hamlet da Dinamarca. Quando ocorreram os feitos narrados nos *Gesta danorum*, que os especialistas consideram como fonte de consulta de Shakespeare para elaborar o argumento dessa tragédia, não havia se dado a cristianização da Dinamarca, portanto os efeitos da Reforma protestante, fundamentais para reconhecermos na tragédia *Hamlet* um sem-número de elementos da tradição hermética, concernem especificamente à Inglaterra durante o reinado de Elizabeth I, de 1558 a 1603.

*

Em primeiro lugar proponho analisar o estatuto de *Hamlet* enquanto gênero literário trágico.

Segundo Sílvio d'Amico em sua *Storia del teatro* [História do teatro], a produção do gênero havia-se eclipsado após sua renovação latina, dando lugar a releituras dos antigos e peças religiosas medievais, compostas sob o padrão trágico adaptado à imitação de Cristo (D'Amico, 1960, p.105 e ss.). A partir de 1508, tendo sido retomada no ocidente a *Poética*, de Aristóteles, desencadeia-se um movimento de renovação de tragédias profanas, quer dizer, de argumento não cristão.

Muito embora a crítica posterior, principalmente na França e na Alemanha a partir do século XVIII, tenha afirmado o contrário,[2] a tragédia *Hamlet*, escrita em 1601 ou 1602 e publicada em 1603, coaduna-se com o tratado aristotélico nos seguintes termos:

> É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, [...] [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [catarse] dessas emoções. [1449b24] (Aristóteles, 1990)

Assim, do ponto de vista formal, *Hamlet* é um drama, é *imitação de uma ação* que acontece ao vivo, distinta de uma narração, em que alguém apenas comenta fatos já ocorridos e descreve personagens, sem incorporá-las, sem assumir sua personalidade. Atente-se para a primeira cena de *Hamlet*, em que duas ou três páginas dão conta de que se passaram cerca de cinco horas, detalhadamente discriminadas por Shakespeare da seguinte maneira:

---

2 Voltaire, em carta à Academia Francesa de 25 de agosto de 1776, desqualifica Shakespeare e o define como bárbaro, por desrespeitar os cânones, mesclando os gêneros. Pelos mesmos motivos, Diderot considera Shakespeare um grande autor, "que não compararei nem ao *Apolo do Belvedere*, nem ao *Gladiador*, nem a *Antínoo*, nem ao *Hércules de Glícon*, mas sim ao nosso *São Cristóvão da Notre-Dame*, colosso informe grosseiramente esculpido, mas entre as pernas do qual passaríamos todos sem que nossa fronte lhe tocasse as partes vergonhosas" (Diderot, 2000c, p.49-50).

1) "Acaba de bater meia-noite" (Shakespeare, 1988, p.533), sétima fala da peça;
2) o espectro aparece pela primeira vez quando "estava o sino então soando uma hora" (ibidem, p.534);
3) pela segunda, "esvaeceu-se com o canto do galo" (ibidem, p.536), pois a alvorada afugenta os espíritos;
4) por fim, "vede como a aurora, envolta num manto avermelhado, pisa o orvalho daquela alta colina lá no oriente!" (ibidem, p.537).

Aqui o recurso empregado por Shakespeare para imitar ou representar a passagem do tempo em que decorre a cena do espectro é mencionar o avanço das horas nas falas dos atores. Também podem ter sido usadas técnicas cenográficas, quando a representação acontecia à noite ou em salas palacianas cujas janelas poderiam ser vedadas durante o dia. Quando Horácio entra em cena, perguntam-lhe: "É Horácio quem está aí?". "Um pedaço dele [*a piece of him*]" (ibidem, p.534) responde. Certamente só se viam partes de Horácio por causa da escuridão rompida por um facho de luz. Ou porque, sendo intenso o nevoeiro na platibanda do castelo, a névoa aumentaria de quando em quando, permitindo discernir somente partes do corpo dos atores e denotando, através dessa espécie de corte de cena, um intervalo de tempo. Como no espaço cênico de um teatro como o Globe não se contava com a caixa preta, a hipótese deve ser matizada.

Hamlet é um drama trágico, distinto da comédia, por representar uma ação de *caráter elevado.* Isso significa que em chave trágica trata-se de assuntos públicos, ao invés de casos do que hoje conhecemos como da vida privada, próprios da comédia. De fato, a usurpação do poder no reino da Dinamarca e a tentativa de restaurá-lo a quem de direito é o principal assunto de *Hamlet*. As personagens da peça também são de condição elevada, reis, príncipes, conselheiros, nobres de boa cepa, e não burgueses que tentam se afidalgar e por isso caem no ridículo da comédia.

A imitação dramática de ações caracteriza-se ainda, segundo Aristóteles (1990), por ser *completa*, de modo que as cenas e os atos têm uma ligação de causa e efeito. Na quarta cena do terceiro ato

Polônio é assassinado ao se esconder atrás de uma tapeçaria nos aposentos da rainha, espionando uma possível inconfidência de Hamlet. Mas, junto com o próprio rei, Polônio já havia se servido desse ardil, o que explica o uso do expediente na cena de sua morte.[3] A relação de consequência entre as cenas lhes dá começo, meio e fim. A questão proposta pelo espectro na primeira cena resolve-se na última.

Além disso, a *extensão*, enquanto elemento formal do drama, não pode ser ilimitada. Segundo Aristóteles (ibidem), para que a tragédia encene o transe da felicidade à infelicidade, ela deve ter início à beira da catástrofe, condição para que os espectadores sintam-se *compungidos* diante desses terríveis acontecimentos, e sintam *piedade* pelas personagens, ante seu enorme sofrimento.

Em razão disso, na terceira cena da peça e a primeira em que Ofélia aparece, já se coloca como problemático seu namoro com Hamlet. Graças a um perfeito domínio da técnica dramatúrgica tal como Aristóteles a preceitua, Shakespeare inicia a trama à beira da catástrofe, portanto não pode levar à cena as circunstâncias felizes que fizeram Hamlet mandar a Ofélia cartas apaixonadas, como Polônio relata aos reis na segunda cena do segundo ato.

Para que se mostre a passagem de tempo até o triste fim de Ofélia, é preciso que sua situação inicial relativamente boa nos seja informada, o que é feito narrativamente, por meio da leitura dessas cartas. Do ponto de vista dramático, e não épico, o casal Hamlet e Ofélia só se encontra em duas cenas, sob o olhar desconfiado de Cláudio e Polônio, escondidos atrás da famigerada tapeçaria, ou durante a apresentação da pantomima que revelará, no terceiro ato, o assassinato do rei legítimo.

Cenicamente, a peripécia traduz-se na mudança de atitude de Ofélia, que é condizente com seu temperamento fleumático. A moça calma, cordata e de falar aberto sente-se combalida sobretudo

3 Cf. ato II, cena 2: "Polônio – Bem sabeis que [Hamlet] tem o hábito de passear durante quatro horas seguidas por esta galeria. [...] Em tal ocasião, eu lhe enviarei minha filha. Fiquemos, vós e eu, então, colocados atrás daquela tapeçaria. Observai o encontro" (Shakespeare, 1988, p.557).

pela morte do pai, e torna-se lunática, expressando-se de modo enigmático, cantando e dançando estranhamente, colhendo flores a caminho das águas.[4] A ninfa e a ondina em que se transforma Ofélia são seu duplo, seu reverso, pois, ao mesmo tempo que a economia da peça exige que assuma o papel de noiva de Hamlet, Shakespeare lhe atribui um temperamento em desacordo com essa exigência, e ela só se torna apaixonada quando fica do avesso.

A trajetória de Ofélia sofre transições como as fases da lua, sob cuja influência a personagem é construída.

Nas cinco cenas em que aparece durante a peça, primeiramente a fidalga donzela, filha do chanceler do reino – cargo mais importante abaixo do rei e da rainha –, despede-se do irmão, Laertes, *bon-vivant* instalado em Paris, onde se dedica a praticar esgrima e a viver desbragadamente. Sua linhagem é superior, tanto que no quarto ato Laertes chega a ser cogitado para assumir o lugar do rei. Mesmo assim, adverte a irmã sobre as intenções do príncipe Hamlet porque, apesar da excelente posição da família de Polônio, não pode equiparar-se à do herdeiro do trono.[5]

Ofélia, de modo muito direto, diz a Laertes que o irmão fala

> como alguns pastores inexoráveis que ensinam o áspero e espinhoso caminho do céu, enquanto, fazendo pouco caso dos próprios

---

4 Cf. ato IV, cena 7, em que a alucinação de Ofélia é assim descrita: "Rainha – [...] Para lá [o salgueiro] se dirigiu, adornada com estranhas grinaldas de botões de ouro, urtigas, margaridas e com aquelas largas flores púrpuras [...]. Enquanto isso, cantava estrofes de antigas árias, como se estivesse inconsciente da própria desgraça" (ibidem, p.600-601).

5 Cf. ato I, cena 3: "Laertes – [...] Talvez, agora ele vos ame e nenhuma mancha, nem fingimento, empane a pureza de suas intenções. Mas deves temer, considerando sua grandeza, que não possa dispor da própria vontade, pois está sujeito ao próprio nascimento e não lhe é permitido, como às pessoas de humilde categoria, agir por si mesmo, pois de sua escolha dependem a segurança e a saúde de todo este reino" (ibidem, p.542-543). Cf. ainda ato II, cena 2: "Polônio – [...] dirigi-me assim à minha filha: 'Lorde Hamlet é um príncipe fora de tua esfera; isto não pode ser'; e em seguida, dei-lhe ordem terminante de que se negasse a recebê-lo" (ibidem, p.556).

juramentos, libertinos, jatanciosos e indiferentes, pisam a senda florida dos prazeres. [ato I, cena 3] (Shakespeare, 1988, p.543)

Nessa primeira interlocução percebe-se que Ofélia é arguta e lúcida, qualidades nobres por excelência. Em seguida, questionada por Polônio, ela relata abertamente ao pai as declarações de amor que vinha recebendo de Hamlet, mas garante que nada têm de indecorosas. Mesmo assim, ciente dos deveres de filha, promete obedecer à ordem de afastar-se do príncipe e devolver as cartas recebidas.

Sempre transparente em suas falas e ações, Ofélia cumpre a promessa e afasta-se do cortejador por dois meses, sem sofrer com isso, uma vez que no ato seguinte, quando Hamlet por fim a procura, ela costura ou borda tranquilamente em seus aposentos. Esse encontro não é encenado, é relatado por Ofélia, e dessa narração quase incompreensível, pela perturbação diante daquilo que uma donzela sequer consegue conceber, pode-se inferir que Hamlet tenha entrado furtivamente na residência de Polônio, que talvez se localizasse no conjunto do castelo da família real, acessível ao príncipe, irrompendo nos aposentos de Ofélia, onde a deflorou, para depois fugir.[6]

Considero essa possibilidade, a violação, como real, pois, além de outros indícios, quando perde a lucidez é que Ofélia parece se conscientizar do que lhe havia acontecido. Em seu devaneio após perder o pai, procura a rainha para contar que

6 Cf. ato II, cena 1: "Ofélia – Meu senhor, quando estava cosendo em meu quarto, o príncipe Hamlet apareceu diante de mim, com o gibão todo aberto, sem chapéu na cabeça, as meias sujas e caídas nos tornozelos, sem ligas, branco como uma camisa, os joelhos se entrechocando, e com uma expressão tal como se tivesse escapado do inferno para falar dos horrores que enxergara. [...] Segurou-me pelos pulsos, apertando-me com toda a força; depois, afastando-me à distância de um braço e, pondo a outra mão assim na fronte, começou a examinar minha face, como se pretendesse desenhá-la. Longo tempo assim permaneceu; finalmente, sacudindo um pouco meu braço e, por três vezes, balançando assim para cima e para baixo a cabeça, soltou um suspiro tão lamentável e profundo, como se seu ser fosse desfazer-se em pedaços, tendo chegado ao fim da existência" (ibidem, p.553).

> [...] Donzela ela entrou [em seu dormitório], mas quando saiu/ Não mais era como ali tinha entrado. [...] Antes – diz ela – de me derrubar,/ Tu prometeste comigo casar. [ato IV, cena 5] (ibidem, p.592)

A verdade é aqui revelada de modo enigmático, pois essas palavras são cantadas por Ofélia em seu devaneio, enquanto dança e distribui flores, tirando-as de sua guirlanda ou de um ramo que traz para Laertes, recém-chegado da França para vingar a morte de Polônio.

De início Ofélia é transparente como a água, e não dissimulada como todas as outras personagens que a rodeiam. Para se ter uma ideia do clima de desconfiança que impera na corte, a primeira fala de Hamlet é um aparte, em que ele ironiza o rei Cláudio, seu tio;[7] afora isso, todos têm segredos – o rei é homicida, Polônio oculta-se atrás de tapeçarias e Laertes envenenará seu florete para matar Hamlet.

A dissimulação é característica da política de corte, porque não se rege pela aplicação de leis respeitadas por todos, nobres e plebeus, mas pelos caprichos do soberano. Polônio é um fiel depositário de Cláudio, embora também se dobre a seu maior opositor, Hamlet, como na cena em que muda de opinião sobre a forma de uma nuvem, primeiramente um camelo, depois fuinha ou baleia (ato III, cena 2) (ibidem, p.579). Após o relato que pode ter sido o da violação de Ofélia, Polônio negligencia seu papel de pai, em favor da subserviência à família real, preferindo pensar que o "êxtase do amor" (ato II, cena 1) (ibidem, p.553) de Hamlet nada tivesse a ver, para desonra de sua filha, com um ato sexual, mas com um acesso de loucura.

*

Ao censurar a conduta dos cortesãos, Shakespeare tem como alvo proposições políticas de Maquiavel segundo as quais a *virtù* de um príncipe – ou seu êxito em conquistar o poder e nele permanecer – extrapola o alcance da lei e não se dobra aos desígnios divinos:

7 Cf. ato I, cena 2: "Hamlet – (*À parte*) Um pouco mais do que parente e menos do que filho" (ibidem, p.538).

> O desejo de conquistar é coisa verdadeiramente natural e ordinária e os homens que podem fazê-lo serão sempre louvados e não censurados. (Maquiavel, 1987, p.14)

Por outro lado, Shakespeare discorda de Lutero, que, contemporâneo de Maquiavel, defendia a tese contrária, segundo a qual as criaturas humanas estão fadadas a insucessos e só Deus tudo pode.[8]

Uma vez que a providência divina também contempla os maus, ninguém tem direito de derrubar um rei, ainda que tirano ou ilegítimo. Além disso, as boas obras não concorrem para a salvação das almas, pois as intenções de Deus são inexpugnáveis.

> Incorre em grave erro quem pretende fazer satisfação por seus pecados, pois Deus os perdoa a toda hora grátis [...], e nada deseja em troca senão que doravante se leve uma vida boa. (Lutero, 2004, p.33)

Shakespeare, distanciando-se do luteranismo estrito, defende que a fortuna escapa do domínio dos homens, mas não determina suas ações. Hamlet tem autonomia para decidir se matará ou não o assassino de seu pai, mas, quando se decide a fazê-lo, seus planos não dão totalmente certo e, na medida em que todo homem é falível, mesmo quando age com justiça, ele acaba por perecer.

A incerteza e a precariedade das ações humanas denotam o aspecto criatural como fundamento da tragédia moderna em sua versão humanista. Tudo o que é humano desaba em ruínas, mas *Hamlet* subsiste para além do teatro geral da morte, na medida em que Shakespeare não renuncia à redenção pelas boas obras. A cena final, em que são mortos todos os envolvidos na conjuração, ofensores e ofendidos, não se limita a celebrar a transitoriedade característica do ser humano e seu inevitável aniquilamento. A peça não celebra a impotência nem prega a inação, pois ao fim e ao cabo o norueguês

8 Segundo Skinner (1996, p.421), em 1595 registra-se "pela primeira vez, a célebre associação entre os nomes de Lutero e Maquiavel como os dois fundadores do ímpio Estado moderno".

Fortimbrás, cujo pai havia morrido em batalha contra os dinamarqueses, assumirá legitimamente o trono da Dinamarca. Do mesmo modo, na Inglaterra o escocês Jaime I, filho de Maria Stuart e egresso do catolicismo, chega enfim ao poder, em que pese sua mãe ter sido assassinada por se considerar legítima herdeira do trono inglês e encabeçar um complô contra a rainha Elisabeth I.

A função didática do teatro shakespeariano, para além do efeito catártico da tragédia previsto por Aristóteles, é condizente com a figura retórica que visa a fornecer exemplos à audiência de um discurso. Cícero chega a definir o teatro como espelho dos costumes,[9] e o expediente é tão importante em *Hamlet* que a revelação do assassinato cometido pelo rei é feita por atores, em uma peça dentro da peça, na qual se contrafaz o próprio efeito a ser provocado no espectador.[10]

Com vistas a alcançar esse efeito, a tragédia profana que reflorésce no início do século XVI toma como referência, além de Aristóteles, a técnica que a oratória francesa denominou *tableau* ou quadro vivo, permitindo ilustrar uma situação ou colocar personagens diante de nossos olhos, de modo que o objeto da imitação seja posto em evidência (Lausberg, 1991).

A personagem teatral construída pelo recurso ao *tableau* ou à écfrase deve expor tanto seus vícios quanto suas virtudes. Ao mostrar seu lado bom, consegue atrair a simpatia do espectador, mas em outros momentos deve revelar seus defeitos, causando repugnância, incômodo, antipatia.

Em concordância com o cristianismo do baixo Renascimento, a poética e a retórica antigas abriram para o teatro a possibilidade de interferir nos destinos de uma coletividade para promover a concórdia, contando pontos, no Juízo Final, para seus praticantes e para

9 Cf. Cícero (2008, p.210), 4.13: "Afirma Cícero que a comédia é a imitação da vida, o espelho dos costumes, a imagem da verdade (Donato. *Excertos sobre comédia*, p.22, 19, Wessner)".

10 Cf. ato II, cena 2: "Hamlet – Ouvi contar que certos criminosos, assistindo a um espetáculo, sentiram-se de tal modo impressionados com a sugestão que lhes apresentava a cena, que imediatamente revelaram os crimes que haviam praticado" (Shakespeare, 1988, p.566).

seus aficionados. Entretanto, no âmbito da Reforma protestante a tese foi bastante contestada. Desde meados do século XVI Calvino havia abolido o teatro na República de Genebra e, com a Revolução Puritana, em 1642, todos os teatros da Inglaterra foram fechados.

A teologia de Lutero reside na justificação pela fé somente, e nem mesmo a instituição religiosa tem prerrogativas na concessão da graça. Desse modo,

> desqualifica a importância da Igreja enquanto instituição visível. Se alcançar a *fiducia* constitui o único meio pelo qual o cristão pode esperar a salvação, não resta lugar para a ideia canônica da Igreja como autoridade interposta, medianeira entre o indivíduo fiel e Deus. (Skinner, 1996, p.292)

Por ter recusado o ritual visível, o solifideísmo luterano exclui a intervenção de qualquer tipo de imagem, muito menos em sendo secular como a cena teatral.

O anglicanismo, instaurado em 1534 por Henrique VIII e restaurado por Elizabeth I em 1559, rompeu com o papado e em linhas gerais coincidia com a Reforma proposta por Lutero. Com isso, a Inglaterra expurgou a filosofia, a ciência e a cultura transmitidas por padres e freiras.

Segundo os novos cânones da Igreja Anglicana, para nos conectarmos com o além não é preciso apelar a imagens de santos e beatos, porque nenhuma criatura tem dons especiais para intermediar o acesso a Deus. Outras imagens podem conduzir-nos à transcendência, contanto que não o façam de modo unívoco como no catolicismo. Essa sanção figural não existe no luteranismo, que enclausura os seres humanos na imanência ou, no máximo, celebra o triunfo da morte sobre a precariedade da vida.

A teologia anglicana reza que ninguém tem privilégios no contato com a divindade, nem domínio sobre as forças sobrenaturais. Por outro lado, Deus, astros e elementos, embora influam sobre ela, não determinam nossa vida, e o homem goza de certa liberdade de ação. Na Inglaterra elisabetana esse pressuposto teológico ocasionou a

substituição do modelo aristotélico de saber pela filosofia neoplatônica cunhada um século antes em Florença.

Na medida em que o paradigma tomista foi rechaçado, estimulou-se o retorno às fontes aristotélicas. A observância dos preceitos da *Poética* pode ter derivado dessa nova postura, a exemplo do decreto baixado em Cambridge em 1535, estipulando que os estudantes de Lógica lessem o próprio Aristóteles, sem levar em conta "*the frivolous questions and obscure glosses*" (Mullinger, *History of the University of Cambridge*, 1888, p.87 apud Yates, 1966, p.248) dos escolásticos.

A adoção do neoplatonismo no trato com as ciências e as artes não corresponde a uma tendência espontânea de disseminação da cultura renascentista pelo Império Britânico. Segundo a historiadora Frances Yates (ibidem), a mudança de paradigma ocorreu por uma decisão de Estado em face de um impasse religioso. O fato de ter-se assimilado o hermetismo de matriz florentina dá a ver uma ligação política com essa cidade-Estado italiana, que não se inscrevia nos Estados papais nem se encontrava dominada pela arqui-inimiga da Inglaterra, a Espanha ultracatólica. Papado, Florença, Inglaterra e outras potências investiam umas contra as outras pela conquista de territórios, mas a Espanha ameaçava sobretudo a Península Itálica, a exemplo do Saque de Roma, em 1527, ou da tomada do sul da Itália e Sicília, que desde fins do século XV até o XVII foram vice-reinos espanhóis.

Na Inglaterra, a medida governamental que consolidou a vertente hermética de interpretação das artes veio conferir ao homem certo poder de intervenção na coletividade, no cosmos ou no mundo supraceleste. Essa diretriz condiz com a retomada da noção aristotélica de tragédia, centrada nas ações que as personagens realizam.

Por uma questão formal, de início a personagem trágica se vê às voltas com situações que condizem com seu temperamento, até que algo insuportável acontece, provocando uma peripécia e alterando radicalmente o modo como se comportava, para levá-la a um triste fim.

Ao adotar esse padrão, o teatro elisabetano acata uma noção de moral em que se conjugam o cristianismo e o paganismo. O feixe de

influências sobre as personagens é visto não como determinado por Deus, mas proveniente do universo que Ele criou, de dons divinos que possibilitaram ao homem conceber a cabala numérica e fonética, a astrologia, a alquimia, a medicina hipocrática ou mesmo a conjuração de anjos e espíritos.

Configura-se assim um cristianismo esotérico, cujo aparato conceitual vincula-se à tradição hermética, aos escritos de Hermes ou Mercúrio Trimegisto, supostamente um sacerdote egípcio contemporâneo de Moisés que teria profetizado a vinda de Cristo, além de influenciar Platão na elaboração de sua filosofia. Entretanto, em fins do século XVI, o filólogo Casaubon comprovou que os escritos atribuídos a Hermes Trimegisto eram de diversos autores neoplatônicos, datados dos séculos II-III d.C.

O Renascimento elisabetano era devedor do movimento que mais de um século antes havia se consolidado em Florença, com o resgate do hermetismo, mais especificamente um neoplatonismo que licitava a interligação entre planetas, corpos e almas, entre o mundo ideal e o mundo real, entre deuses e homens. No século XV e início do XVI, os florentinos Marsílio Ficino e Pico della Mirandola e o alemão Agrippa de Nettesheim valeram-se de escritos atribuídos a Hermes Trimegisto para elaborar suas teorias sobre a colaboração mútua entre o corpo humano, a alma, os elementos, os corpos celestes e os espíritos, de acordo com o seguinte esquema:

Temperamentos	Órgãos	Humores	Elementos	Qualidades	Corpos celestes
sanguíneo	coração	sangue	ar	quente/úmido	Vênus
fleumático	cérebro	fleuma	água	fria/úmida	Lua
colérico	fígado	bile amarela	fogo	quente/seco	Marte
melancólico	baço	bile negra	terra	fria/seca	Saturno

Esses itens enquadram-se em três mundos assim divididos por Agrippa:

1. mundo elementar, da natureza terrestre;
2. mundo celestial, das estrelas;
3. mundo supracelestial, dos espíritos, inteligências ou anjos.[11]

É possível ilustrar o nexo entre os mundos na caracterização das personagens Hamlet e Ofélia, de maneira a salientar a importância do teatro enquanto imagem e som capazes de restabelecer a conexão homem/cosmos/divindades.

*

Em razão do assassinato do rei Hamlet, o príncipe começa a padecer de uma enfermidade elementar, uma má conformação causada pelo predomínio de um elemento no organismo, que no caso saberemos ser o elemento terra. O desequilíbrio humoral o torna melancólico, termo com que por diversas vezes o texto shakespeariano define o príncipe.[12]

No entanto, infere-se que antes disso a melancolia já predominasse em seu temperamento. Na primeira cena, o espectador é informado de que Hamlet estudava com os nada confiáveis colegas alemães Rosencrantz e Guildenstern na Universidade de Wittenberg, na qual o próprio Lutero lecionou. Daí o hábito de expressar-se

11 Segundo Frances Yates (1996), o hermetismo que desponta em Florença conjugava a medicina hipocrática à astrologia e a diversas correntes místicas. Marsílio Ficino (1433-1499) traduziu, a expensas da família Médici, textos atribuídos a Hermes Trimegisto, bem como obras de Platão e outros filósofos. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) acrescentou a esse *corpus* elementos cabalísticos, embora se opusesse ao determinismo astrológico pressuposto nas teorias defendidas por Ficino. Agrippa de Nettesheim (1486-1535) leva ambas as tendências em conta, ao elaborar a teoria da ligação entre o mundo terrestre, o celestial e o supracelestial. Cf. Ficino, 2007 e Pico della Mirandola, 1989.

12 Cf. ato II, cena 2: "Hamlet – [...] Sim e, talvez, quem sabe, valendo-se de minha fraqueza e de minha melancolia, já que ele [o demônio] exerce tamanho poder sobre semelhante estado de ânimo, engana-me para condenar-me ao inferno?" (Shakespeare, 1988, p.566). Cf. ainda ato III, cena 1: "Rei – [...] Existe alguma coisa em sua alma que lhe está incubando a melancolia e receio que, vindo a abrir-se, dela surja qualquer perigo" (ibidem, p.570).

em apartes ou solilóquios, bem como a tendência a ocultar suas intenções mediante o emprego de figuras como o paradoxo, o equívoco, hipérboles e tantas outras, ao invés de se expressar abertamente.

O ensimesmamento o torna frio e seco, e não exaltado pela insídia que o rodeia, mesmo porque o luteranismo implica certo estoicismo, tanto diante dos problemas da vida quanto diante dos prazeres. Não por acaso, Hamlet condena como luxuriosos os festins bárbaros que o rei Cláudio promove. Enquanto, já na segunda cena da peça, o rei e a rainha passam a noite bebendo e celebrando a permanência de Hamlet na Dinamarca, o homenageado sequer comparece à festa.

Incorporando a gravidade do planeta Saturno e o peso do elemento terra, Shakespeare explicita no fim da peça que Hamlet é gordo – "*He's fat*" (Shakespeare, 1984, p.820), como diz Gertrudes na cena do duelo. Anteriormente havíamos sido informados de que ele tem 30 anos e é barbado, aspectos que o caracterizam com gravidade.[13] Por quase toda a peça, mas com certeza nos quatro primeiros meses da ação, cujo desfecho demanda ainda cerca de dez dias, Hamlet vestiu-se totalmente de negro,[14] por luto e um estado de privação inerente ao puritanismo.

Isso poderia impedir o público de sentir empatia pelos representantes do protestantismo luterano, mas Shakespeare teve de levar em consideração os poderosos defensores dessa doutrina dentre os puritanos ingleses. Outro argumento de peso para simpatizarmos com

---

13 Quanto à barba, cf. ato II, cena 2: "Hamlet – Serei um covarde? Não haverá quem me trate de vilão, quebre minha cabeça ao meio, arranque minha barba, soprando-a em minha cara?" (ibidem, p.566). Sobre a idade de Hamlet, cf. ato V, cena 1: "Primeiro Coveiro – Dentre todos os dias do ano, entrei neste ofício [...] no próprio dia em que nasceu o jovem Hamlet [...], sou coveiro aqui há trinta anos" (ibidem, p.604 e 605).

14 Cf. ato I, cena 2, em que o príncipe se refere a "meu negro manto" e "meus costumeiros trajes de luto" pelo pai, quando "Mal completaram-se dois meses de sua morte" (ibidem, p.538 e 539). Na segunda cena do terceiro ato, passaram-se "duas vezes dois meses" desde o falecimento, e Hamlet diz: "Continuo vestindo meu luto" (ibidem, p.573). Essa circunstância de tempo só muda a partir da quinta cena do quarto ato, sem entretanto haver qualquer indício de que Hamlet tenha aliviado o luto.

Hamlet está no fato de que o sucessor de Elizabeth I já tinha sido escolhido quando Shakespeare escreve a peça; trata-se do calvinista Jaime I, também rei da Escócia e casado com Ana da Dinamarca, onde vigorava o luteranismo. Como a simpatia não se dá em estado puro, mas mesclada à antipatia, Shakespeare nos faz simpatizar com Hamlet, apesar de tudo. Apesar sobretudo de ter causado a perdição de Ofélia.

Quem é Ofélia, esse *pendant* de Hamlet? Na peça, a jovem não tem existência própria e quando conversa com seu pai, seu irmão ou a rainha o assunto é sempre o príncipe. Em sua primeira fala, Ofélia dirige-se a Laertes, mas descreve a conduta do próprio Hamlet, agindo

> como alguns pastores inexoráveis que ensinam o áspero e espinhoso caminho do céu, enquanto, fazendo pouco caso dos próprios juramentos, libertinos, jatanciosos e indiferentes, pisam a senda florida dos prazeres. [ato I, cena 3] (ibidem, p.543)

Há uma contradição entre as máximas morais do estudante de Wittenberg e o Hamlet que invade os aposentos de Ofélia.

Aquele que censura as bacanais de sua mãe é quem se mostra o mais libertino da peça.[15] Isso porque, sob o signo da melancolia, viceja o vício da luxúria como compensação humoral, e a aproximação entre Ofélia e Hamlet torna-se um des/astre.

Se houvesse conjunção astral, Ofélia teria sido o par perfeito de Hamlet, fazendo que ele reequilibrasse seus humores, frios e secos por excesso de melancolia. Para tanto, ela deveria ter um temperamento sanguíneo, quente e úmido, e agir sob o signo de Vênus, obedecendo antes aos impulsos de seu coração. Mas Ofélia não demonstra ter nenhum sentimento e cede com facilidade aos argumentos do pai e do irmão para afastar-se de Hamlet. Não fica perturbada com a separação, continua bordando como se nada tivesse

---

15 Cf. ato I, cena 2, passagem em que Hamlet se refere à mãe: "Fragilidade, teu nome é mulher!" (ibidem, p.540).

acontecido, do mesmo modo como antes aceitara com tranquilidade os galanteios do príncipe.

Tem portanto um temperamento fleumático, em que predomina o cérebro, mais especificamente a glândula pituitária, cuja secreção mucosa é eliminada pelo nariz. O elemento água, predominante em seu temperamento, associa Ofélia a uma figura de longos e ondulados cabelos, semelhantes às águas correntes. Em seu devaneio, Ofélia sobe em um salgueiro para colher ramos, quando um galho se rompe e ela cai no riacho, onde se deixa estar.

> [...] Suas roupas, a princípio, se espalharam e a sustentaram durante alguns instantes, como se fosse ela uma sereia. Enquanto isso, cantava estrofes de antigas árias, [...] como ondina dotada pela natureza para viver no elemento próprio. [ato IV, cena 7] (ibidem, p.601)

Os cabelos da ondina também são perigosos, pois enlaçam e afogam aqueles que dela se aproximam. Ao distanciar-se do irmão, ao repelir Hamlet e finalmente perder o pai, Ofélia isolou-se de tal maneira que a substância aquática não encontrou mais contrapartida, provocando uma inundação que a submergiu em seu elemento próprio. Pereceu por excesso de água, como lamenta Laertes:

> Já tens água demais, pobre Ofélia! Eis por que contenho minhas lágrimas. (ibidem)

Pelo relato da rainha, a morte de Ofélia foi suave, não violenta como as demais que acontecem na peça. Com o afogamento, cessaram suas aflições, e ela pôde retornar à serenidade da noite, quando o sol se esconde e flutua a lua.

Como as marés, o fleumático é regido pela Lua. Jamais Ofélia se mostrou colérica com Hamlet ou com Cláudio, a quem de início foi atribuído o assassinato de Polônio. A reação emocional de Ofélia diante da morte do pai é a de uma lunática, trazendo à tona com suas alucinações uma Ofélia que deveria ter cantado e dançado, refrescando-se em riachos, colhendo flores e passeando nos bosques,

como as Graças de *A primavera*, obra que Botticelli realizou em Florença por volta de 1480 sob orientação de Marsílio Ficino, para que servisse de amuleto ou medicamento, como antídoto para a melancolia que havia prostrado um dos membros da família Médici.

Figura 18 – Sandro Botticelli, *A primavera* (*c.* 1480)

Ao centro de *A primavera* encontra-se Vênus, convidando o observador a entrar em cena.[16] Caso aceite, a Primavera – imagem mais próxima do olhar externo – lhe dará as boas-vindas com guirlandas de flores. O caminho a seguir é contemplar ou mesmo entrar na dança das Graças, onde Eros o atingirá com suas flechas. Com isso, Hermes, à esquerda do quadro, dissipa as nuvens com seu caduceu, sinal de recuperação da saúde mental e corporal. Para isso conta com a ajuda do vento Zéfiro, que desde o início, à direita, havia lançado um sopro sobre Flora, fazendo esvoaçar suas vestes, bem como as das Graças.

16 Segundo Baxandall (1991, p.70), "A *Primavera*, de Botticelli, representa um caso mais sutil e mais importante: aqui a figura central de Vênus [...] não está marcando compasso para acompanhar a dança das Graças, mas sim convidando-nos com as mãos e o olhar a entrar em seu próprio reino. Perdemos o sentido do quadro se nos equivocarmos quanto ao significado do gesto".

Ofélia propriamente não tem graça, porque o cérebro é o órgão que comanda suas ações. Para que assuma o papel de ninfa, é preciso que ela perca a cabeça, ajustando-se ao universo de ponta-cabeça em que se transformou a Dinamarca. A desarmonia em curso desde o assassinato do rei legítimo provocou acidentes em cadeia, dentre os quais a loucura de Ofélia e seu suicídio. Seguiram-se eclipses,

> sinais precursores de trágicos acontecimentos, anunciadores de catástrofes e mensageiros dos fados, [que] o céu e a terra manifestaram juntos a nossos climas e a nossos compatriotas[,] [ato I, cena 1] (ibidem, p.536)

como diz o equilibrado Horácio.

Na cena em que tenta rezar, o fratricida Cláudio manifesta certo remorso (ato II, cena 3) (ibidem, p.580-581). Depois, ao declarar que Hamlet será seu sucessor, tenta passar a imagem de ter-se redimido, mas o arrependimento da personagem é falso e os espectadores sabem que se trata de um expediente maquiavélico, uma vez que Cláudio e Laertes haviam planejado, cenas antes, envenenar Hamlet (ato IV, cena 7) (ibidem, p.600). O arrependimento como possibilidade de remissão dos pecados, defendida pelos católicos e contestada pelos protestantes, não passa aqui de hipocrisia.

Cláudio esforça-se ainda para restaurar a harmonia das esferas mediante libações e estrondos:

> Trazei-me as taças; e que os tímbales anunciem às trombetas, as trombetas ao canhoneiro longínquo, os canhões aos céus, o céu à terra: "O rei está agora bebendo à saúde de Hamlet". [ato V, cena 2] (ibidem, p.614)

Porém, os céus não respondem com uma bênção, e sim com catástrofes, uma vez que as palavras de Cláudio são vazias. Enquanto bebe à saúde do príncipe, pretendia na verdade envenená-lo. Como ele mesmo reconhece,

> Minhas palavras voam para o alto, meus pensamentos permanecem na terra; palavras sem pensamentos, nunca para o céu vão. [ato III, cena 3] (ibidem, p.581)

Assim, nem todo som consegue ecoar pelo universo. A harmonia musical, para influir sobre a órbita dos corpos celestes, deve refletir a harmonia entre os homens.

"O mundo está fora dos eixos",[17] as esferas, fora de órbita, todo o universo, fora do lugar, ao menos enquanto reinar a discórdia na Dinamarca. O espectro, que deveria estar no purgatório, aparece em cena. Porque todos, soberanos e súditos, sofrem as consequências da perfídia, extinguem-se a família de Hamlet e a de Polônio. A legítima tomada de poder pelo norueguês Fortimbrás, na última cena, acaba por restaurar a ordem, mas é preciso ainda que essa triste história seja cantada, até alcançar o mundo supracelestial. Daí a narração que Horácio fará, a pedido do príncipe moribundo, sobre sua morte trágica e a vida que daí ressurge.

Desde o romantismo a peça *Hamlet* tem sofrido uma projeção retrospectiva reforçada pelo pessimismo e pelo niilismo característicos de grande parte da filosofia dos séculos XIX e XX, o que tem limitado sua leitura à expressão do absoluto, à celebração da obscuridade fundante do sujeito, do ser que somente se afirma sobre o fundo do não ser. Dessa perspectiva, é da maior relevância para a filosofia contemporânea o ensaio de Walter Benjamin sobre o assunto, na *Origem do drama barroco alemão*.

Mas *Hamlet* não se encerra no retrato da alteridade nem mesmo no *memento mori*, embora lide com toda a sua tópica, como na cena dos coveiros, no início do quinto ato, ou quando o príncipe, ainda que reconheça "Que obra-prima é o homem!", termina por defini-lo como "quintessência do pó" (ato II, cena 2) (ibidem, p.560). Esse é apenas um ponto de vista, o de quem perdeu "completamente a alegria" (ibidem) e vê o mundo de modo sombrio por estar "com o espírito doente" (ato III, cena 2) (ibidem, p.578).

---

17 Fala de Hamlet no ato I, cena 4 (Shakespeare, 1988, p.551).

O ascetismo de Hamlet diante do sofrimento impede que se manifestem outros estados de espírito que não a melancolia ou, quando muito, a fleuma. Não poderiam ter sido desconsiderados, porque constitutivos de qualquer temperamento em grau menor ou maior, o ímpeto do jovem Fortimbrás e a sensualidade que Ofélia deveria ter encarnado, moderando naquele meio ambiente a severidade de Saturno e da Lua.

De fato, logo na segunda cena da peça Hamlet propõe o suicídio como cessação de nossas penas;[18] no início do terceiro ato, o monólogo sobre "ser ou não ser"[19] também constitui um elogio à morte como interrupção dos sofrimentos do homem, submerso em "um mar de calamidades".[20] Entretanto, esses são contraexemplos, e não exemplos a serem seguidos. Quanto ao triste fim de Ofélia, abertamente definido como suicídio na cena dos coveiros, a água em que ela mergulha pode ter outros significados implícitos, indicando uma correspondência com a ideia cristã do renascimento pela água do batismo.[21]

Porque "Há mais coisas no céu e na terra [...] do que pode sonhar tua filosofia" (ato I, cena 5) (ibidem, p.550), Shakespeare abre possibilidades para além do "nada há de novo debaixo do sol",[22] que está na letra do *Eclesiastes* (2002, p.1072).

Para os luteranos,

> Tudo é vão, exceto uma coisa: o Verbo Divino da Escritura, mediante o qual podemos conhecer Jesus Cristo. (Yates, 1982, p.80)

---

18 Cf. ato I, cena 2: "Oh! Se esta sólida, completamente sólida carne pudesse ser derretida, ser evaporada e dissolvida num orvalho! Por que o Eterno fixou suas leis contra o suicídio?" (ibidem, p.539).

19 Cf. ato III, cena 1: "Ser ou não ser, eis a questão! [...] Que fim poderia ser mais devotamente desejado? Morrer... dormir!" (ibidem, p.568).

20 Ibidem.

21 Cf. o vínculo que Giulio Carlo Argan (2003, p.262) verifica entre a água do batismo e a água do mar, em outra obra de Botticelli, *O nascimento de Vênus*.

22 *Eclesiastes*, 1,9.

A obra shakespeariana, em confluência com o hermetismo anglicano, já se distinguia desse evangelismo estrito. O jacobinismo veio reforçar a promessa de salvação pela regeneração moral, portanto, embora nenhuma criatura possa se eximir do vício, o exemplo a ser imitado é a virtude, marca da perfeição do Criador remanescente no homem, mesmo depois da Queda.

Purgada a melancolia, recupera-se a saúde e o mundo pode novamente ser apreciado. O artista, a exemplo do bardo que Horácio representa na peça, cumpre a função de trazer de volta o prazer de viver, o gosto pela vida, promovendo, por extensão, o bem comum, entendido como observância da hierarquia da sociedade de corte. E vice-versa.

Referências bibliográficas

ADVERTÊNCIA DO COLECTOR. In: SILVA, A. J. da. *Obras completas.* Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957. v. 1.

ALIVERTI, M. I. *La naissance de l'acteur moderne:* l'acteur et son portrait au XVIII[e] siècle. Paris: Gallimard, 1998.

AMICO, S. d'. *Storia del teatro*. Milano: Garzanti, 1970. v. 1.

ANDREINI, F. Le bravure del capitano Spavento. In: MAROTTI, F.; ROMEI, G. (Org.). *La commedia dell'arte e la società barocca:* la professione del teatro. Roma: Bulzoni, 1991.

ANDREINI, G. B. La ferza. In: MAROTTI, F.; ROMEI, G. (Org.). *La commedia dell'arte e la società barocca:* la professione del teatro. Roma: Bulzoni, 1991a.

______. Prologo in dialogo fra Momo e la Verità. In: MAROTTI, F.; ROMEI, G. (Org.). *La commedia dell'arte e la società barocca:* la professione del teatro. Roma: Bulzoni, 1991b.

______. *Amor nello specchio*. Roma: Bulzoni, 1997.

ARGAN, G. C. *História da arte italiana*. Trad. V. de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 2.

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Trad. D. Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. M. da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1985.

______. *Poética*. Trad. E. Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

BARBIERI, N. La supplica, discorso familiare. In: MAROTTI, F.; ROMEI, G. (Org.). *La commedia dell'arte e la società barocca:* la professione del teatro. Roma: Bulzoni, 1991.

BARTHES, R. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso:* ensaios críticos III. Trad. L. Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente:* pintura e experiência social na Itália da Renascença. Trad. M. R. de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BEAUSSANT, P. *Versailles opéra*. Paris: Gallimard, 1981.

BECK, A. *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*. Paris: Albin Michel, 1994.

BEHRENS, R. H. B. *A capital colonial e a presença holandesa de 1624-1625*. Salvador, 2004. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia.

BELAVAL, Y. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.

______. *Études sur Diderot*. Paris: PUF, 2003a.

______. Le rêve de D'Alembert. In: *Études sur Diderot*. Paris: PUF, 2003b.

______. Sur le matérialisme de Diderot. In: *Études sur Diderot*. Paris: PUF, 2003c.

BENISCELLI, A. Introduzione. In: GOZZI, C. *Il ragionamento ingenuo*. Genova: Costa & Nolan, 1983.

BEYSSADE, J.-M. Descartes et Corneille ou les démesures de l'ego. In: *Descartes au fil de l'ordre*. Paris: PUF, 2001.

CASSIRER, E. Os problemas fundamentais da estética. In: *A filosofia do Iluminismo*. Trad. A. Cabral. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de. Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*. In: SÁNCHEZ ESCRIBANO, F.; PORQUERAS MAYO, A. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1972.

______. *Entremeses*. Madrid: Cátedra, 1990.

CHOUILLET, J. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Armand Colin, 1973.

CÍCERO, M. T. *Tratado da república*. Trad. F. de Oliveira. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2008.

CORNEILLE, P. Polieucto. In: *Teatro clássico*. Trad. J. Klabin Segall. São Paulo: Martins, 1970. v. V.

______. Attila. In: *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1998.

COURVILLE, X. de. *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle:* Luigi Riccoboni dit Lélio. Paris: L'Arche, 1967.

CRUZ, L. Introdução. In: SILVA, A. J. da. *Vida de D. Quixote – Esopaida – Guerras do Alecrim*. Lisboa: Casa da Moeda, 1975.

D'AMICO, S. Il Medioevo. In: *Storia del teatro*. Milano: Garzanti, 1960. v. 1.

DELON, M. *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris: PUF, 1988.

DERATHÉ, R. *Jean-Jacques Rousseau e a ciência política de seu tempo*. Trad. N. Maruyama. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. M. Chnaiderman e R. J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

______. *L'archéologie du frivole*. Paris: Galilée, 1990.

DESCARTES, R. *Méditations métaphysiques*. Paris: PUF, 1979.

______. Discurso do método. In: *Descartes* – Coleção Os Pensadores. Trad. J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 1988a. v. I.

______. Meditações. In: *Descartes* – Coleção Os Pensadores. Trad. J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 1988b. v. II.

DIDEROT, D. Admiration. In: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts & des métiers*. Tome Premier. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751. t. I. Fac-símile disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b/f199.image.

______. *Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1984.

______. Le rêve de D'Alembert. In: *Œuvres complètes*. Paris: Hermann, 1987. t. XVII.

______. *Da interpretação da natureza e outros textos*. Trad. M. C. Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

______. Volonté. In: *Éléments de physiologie*. *Œuvres*. Paris: Robert Laffont, 1994. t. I.

______. Droit naturel. In: *Œuvres*. Paris: Robert Laffont, 1995a. t. III.

______. Observations sur le Nakaz. In: *Œuvres*. Paris: Robert Laffont, 1995b. t. III.

______. Salon de 1767. In: *Ruines et paysages*. Paris: Hermann, 1995c.

______. Observations sur une brochure intitulée: Garrick ou Les acteurs anglais. In: *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Hermann, 1996.

______. Lettre à Jean-Baptiste Pigalle (2/10/1756). In: *Œuvres*. Paris: Robert Laffont, 1997a. t. V.

______. Lettre à Sophie Volland (5/8/1762). In: *Œuvres*. Paris: Robert Laffont, 1997b. t. V.

______. Carta sobre os cegos para uso dos que veem. In: *Obras I*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000a, p. 117.

______. *Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam*. In: *Obras II*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000b.

______. Paradoxo sobre o comediante. In: *Obras II*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000c.

______. Tratado sobre o belo. In: *Obras II*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000d.

______. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

______. Autoridade política. In: *Verbetes políticos da Enciclopédia*. Trad. M. G. de Souza. São Paulo: Ed. Unesp/Discurso, 2006a.

______. Direito natural. In: *Verbetes políticos da Enciclopédia*. Trad. M. G. de Souza. São Paulo: Ed. Unesp/Discurso, 2006b.

______. Hobbesianismo. In: *Verbetes políticos da Enciclopédia*. Trad. M. G. de Souza. São Paulo: Ed. Unesp/Discurso, 2006c.

______. Conversas sobre *O filho natural*. In: *Obras V*. Trad. F. Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

______. Verbete "Enciclopédia". In: *Obras VI*. Trad. N. Cunha e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

______. *O sobrinho de Rameau*. Trad. D. Garroux. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

DIECKMANN, H. Diderot's conception of genius. *Journal of the History of Ideas*, v.2, n.2, p.176, abr. 1941.

______. Système et interprétation dans la pensée de Diderot. In: *Cinq leçons sur Diderot*. Genève: Droz, 1959.

______. Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.13, p.164, 1961.

DUCHARTRE, P.-L. *La commedia dell'arte et ses enfants*. Paris: Éditions d'Art et Industrie, 1955.

DUFLO, C. *Diderot philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2013.

ECLESIASTES. In: *Bíblia de Jerusalém*. Trad. E. Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2002.

ELIAS, N. *O processo civilizacional*. Trad. L. C. Rodrigues. Lisboa: Dom Quixote, 1990. v. 2.

______. *A sociedade de corte*. Trad. A. Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FACCIOLI, E. (Org.). Cronache e personaggi della vita teatrale. In: *Mantova:* le lettere. Mantova: Istituto Carlo d'Arco, 1962. v. II.

FERRONE, S. (Org.). *Commedie dell'arte*. Milano: Mursia, 1985. v. I.

FICINO, M. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Trad. R. Marcel. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

FOUCAULT, M. *Os anormais – Curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANTZ, P. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: PUF, 1998.

FRIED, M. *Absorption and Theatricality:* Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980.

GARROUX, D. Apresentação – A filosofia entra na dança. In: DIDEROT, D. *O sobrinho de Rameau*. Trad. D. Garroux. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GOLDSCHMIDT, V. Rousseau et le droit. In: *Écrits II*. Paris: Vrin, 1984.

GOZZI, C. *Il ragionamento ingenuo*. Genova: Costa & Nolan, 1983.

GROTIUS, H. *O direito da guerra e da paz*. Trad. C. Mioranza. Ijuí: Unijuí, 2004. 2 v.

GRUMEL, V. Culte des images. In: *Dictionnaire de théologie catholique*. Paris: Letouzey et Ané, 1922. t. VII-1.

HAQUETTE, J.-L. Le langage et la puissance de l'image dans l'esthétique de Diderot. In: LE RU, V. (Org.). *Diderot:* langue et savoir. Reims: Épure, 2014.

HEGEL, G. W. F. B – O espírito alienado de si mesmo. A cultura. In: *Fenomenologia do espírito*. Trad. P. M. e J. N. Machado. Petrópolis: Vozes, 1999. t. II.

HESPANHA, A. M. Introdução. In: GROTIUS, H. *O direito da guerra e da paz*. Trad. C. Mioranza. Ijuí: Unijuí, 2004. 2 v.

HOBBES, T. *Leviatã*. Trad. J. P. Monteiro e M. B. N. da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HORÁCIO. *A arte poética*. Trad. R. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica Editora, [s.d.].

JAUSS, H. R. *Le neveu de Rameau*: dialogique et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot). Trad. A. Sproede. *Revue de Métaphysique et de Morale*, ano 89, n.2, p.176, abr./jun. 1984.

KOSSOVITCH, L. *Condillac lúcido e translúcido*. São Paulo: Ateliê, 2011.

LAUSBERG, H. *Manual de retórica literária*. Trad. J. Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1991. v. II.

LENZ, J. M. *O preceptor ou Vantagens da educação particular*. Trad. W. Bolle, E. J. Paschoal e F. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LEWINTER, R. *Diderot ou les mots de l'absence*. Paris: Champ Libre, 1976.

LOPE DE VEGA CARPIO, F. *Fuenteovejuna*. Trad. N. Correia. Lisboa: Civilização Editora, 1967a.

______. *Peribáñez e o Comendador de Ocaña*. Trad. N. Correia. Lisboa: Civilização Editora, 1967b.

LOPE DE VEGA CARPIO, F. Arte nuevo de hacer comedias. In: SANCHEZ ESCRIBANO, F.; PORQUERAS MAYO, A. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1972.

LOPES, J. R. de L. *Iluminismo e jusnaturalismo no ideário da primeira metade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 2003.

LÓPEZ-MORALES, H. Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos XV y XVI. *AIH. Actas II, 1965* – Centro Virtual Cervantes.

LUTERO, M. *Sobre a autoridade secular*. Trad. H. L. de Barros e C. S. Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

______. Um sermão sobre a indulgência e a graça. In: *Obras selecionadas*. Trad. A. Höhn et al. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia; Canoas: Ulbra, 2004. v. 1.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico:* de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAMONE S. *Firenze e Parigi:* due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici. Milano: Amilcare Pizzi, 1987.

MAQUIAVEL, N. *O príncipe*. Trad. L. Xavier. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MARGOLIN, J.-C. (Org.). *L'avènement des temps modernes*. Paris: PUF, 1977.

MAROTTI, F. Introduzione. In: SOMMI, L. de'. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. Milano: Il Polifilo, 1968.

MAROTTI, F.; ROMEI, G. *La commedia dell'arte e la società barocca:* la professione del teatro. Roma: Bulzoni, 1991.

MEYER, J. *La France moderne de 1515 à 1789*. Paris: Fayard, 1985.

MODICA, M. *L'estetica di Diderot:* teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'*Enciclopedie*. Roma: Antonio Pellicani, 1997.

MOFFAT, M. M. *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIII^e^ siècle*. Paris: E. de Boccard, 1930.

MONTEIRO, N. G. D. João V (1706-1750): o ouro, a corte e a diplomacia. In: MATTOSO, J. (Org.). *História de Portugal: o Antigo Regime*. Lisboa: Estampa, 1998.

NICASTRO, G. *Metastasio e il teatro del primo Settecento*. Bari: Laterza, 1996.

OLIVEIRA BARATA, J. Introdução. In: SILVA, A. J. da. *Esopaida*. Coimbra: Ed. Universidade de Coimbra, 1979.

PAULO. Epístola aos romanos. In: *A Bíblia de Jerusalém*. Trad. C. Vendrame. São Paulo: Paulus, 2002.

PEYRONNET, P. *La mise en scène au XVIII^e^ siècle*. Paris: Nizet, 1974.

PICO DELLA MIRANDOLA, G. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Ed. bilíngue. Trad. M. de L. S. Ganho. Lisboa: Edições 70, 1989.

PLATÃO. *A república*. Trad. A. L. A. de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLAUTO. *Anfitrião*. Trad. C. L. Fonseca. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

PORTICH, A. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII:* da *commedia dell'arte* ao *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO JR., B. Gênese e estrutura dos espetáculos: notas sobre a *Lettre à D'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau. *Estudos CEBRAP*, São Paulo: Brasiliense, n. 14, 1975.

______. A força da voz e a violência das coisas. In: *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosac Naify, 2008a.

______. Introdução: leitura de Rousseau. In: *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosac Naify, 2008b.

______. Jean-Jacques Rousseau entre as flores e as palavras. In: *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosac Naify, 2008c.

______. Não dizer a verdade equivale a mentir? In: *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosac Naify, 2008d.

PRANDI, A. *L'Europa centro del mondo.* Torino: Società Editrice Internazionale, 1980. v. I.

REBELLO, L. F. *História do teatro português*. Lisboa: Europa-América, 1972.

RIBEIRO, L. M. C. *Gênese e natureza das relações interestatais:* Rousseau e o jusnaturalismo moderno. Belo Horizonte, 2018. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais.

RICCOBONI, F. *L'art du théâtre*. Genève: Slatkine, 1971.

RICCOBONI, L. *Dell'arte rappresentativa.* Fac-símile da edição de Londres, 1728. Bolonha: Arnaldo Forni, 1979.

RICCOBONI, M.-J. Carta a Diderot. In: DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RISKIN, J. *Science in the Age of Sensibility:* The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2002.

ROBINET, A. *Le langage à l'âge classique*. Paris: Klincksieck, 1978.

ROUSSEAU, J.-J. Narcisse ou L'amant de lui-même. In: *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1964. v. II.

______. *Emílio ou Da educação*. Trad. S. Milliet. São Paulo: Difel, 1968.

______. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. L. S. Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973a.

______. Prefácio de *Narciso ou O amante de si mesmo*. Trad. L. S. Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973b.

______. *Carta a D'Alembert*. Trad. R. L. Ferreira. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

______. *Cartas morais (Cartas a Sophie)*. Coleção Clássicos da Filosofia. Trad. J. O. de A. Marques. Campinas: IFCH/Ed. da Unicamp, 2002.

______. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. F. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

______. *Carta sobre a música francesa.* Coleção Textos Didáticos. Trad. J. O. de A. Marques e D. F. Garcia. Campinas: IFCH/Editora da Unicamp, 2005.

______. *Du contrat social ou Essai sur la forme de la république (Manuscrit de Genève)*. Paris: J. Vrin, 2012.

SAINTE-ALBINE, P. R. de. *Le comédien.* Fac-símile da edição de Paris, 1749. Genève: Slatkine, 1971.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D. Farsa teologal. In: *Farsas*. Madrid: Cátedra, 1985.

SCALA, F. A loucura de Isabella. In: *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. Trad. R. Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCHERER, J. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1977.

______. Le théâtre Phénix. In: JOMARON, J. de (Org.). *Le théâtre en France*. Paris: Armand Colin, 1992.

SCHILLER, F. Acerca do uso do coro na tragédia. In: *Teoria da tragédia*. Trad. F. Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

SHAKESPEARE, W. Hamlet, prince of Denmark. In: *Complete Plays*. New York: Chatham River Press, 1984.

______. Hamlet, príncipe da Dinamarca. In: *Obra completa*. Trad. Cunha Medeiros e O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. v. II.

SILVEIRA, F. M. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1992.

SKINNER, Q. *As fundações do pensamento político moderno*. Trad. R. J. Ribeiro e L. T. Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOMMI, L. de'. Quatro diálogos em matéria de representação cênica. Trad. J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J. *Leone de' Sommi:* um judeu no teatro da Renascença italiana. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SOUZA, M. G. de. *Natureza e Ilustração:* sobre o materialismo de Diderot. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

SPADACCINI, N. Nota. In: CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Entremeses*. Madrid: Cátedra, 1990.

STAROBINSKI, J. *1789:* os emblemas da razão. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

______. Introduction. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1995. t. V.

______. *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard, 2012a.

______. L'arbre des mots. In: *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard, 2012b.

______. Le grand homme et l'homme sans caractère. In: *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard, 2012c.
SUÁREZ, F. *Tratado de las leyes y de Dios legislador*. Trad. J. R. E. Muniozguren. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1967.
SUZUKI, M. O homem do homem ou o eu de si-mesmo. *Revista Discurso*, São Paulo, n.30, 1999.
SZONDI, P. Denis Diderot: teoria e *práxis* dramática. In: *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.
______. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
TRIMPI, W. Horace's *ut pictura poesis*: the argument for stylistic decorum. *Traditio*, n.XXXIV, 1978.
TROTT, D. *Théâtre du XVIII^e^ siècle*. Montpellier: Éditions Espaces, 2000.
VESCOVO, P. Narciso, Psiche e Marte "mestruato": una lettura di *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini. *Lettere italiane*, Firenze: Leo Olschki, ano LVI, n.1, jan./mar. 2004.
VIVANTI, C. La storia politica e sociale: dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola. In: *Storia d'Italia*. Torino: Giulio Einaudi, 1974. v. II.
VOLTAIRE (AROUET, F.-M.). Brutus. In: *Théâtre classique*. [S.l.]: Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015.
WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. B. Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
YATES, F. A. *La filosofía oculta en la época isabelina*. Trad. R. G. Ciriza. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
______. Ideas e ideales del Renacimiento en el norte de Europa. In: *Ensayos reunidos*. Trad. T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. v. III.
______. Lulio y Bruno. In: *Ensayos reunidos*. Trad. T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. v. I.

Esses *Ensaios de teatro e filosofia* têm como fio condutor a filosofia de Diderot e Rousseau, em paralelo com o teatro forjado pela Contrarreforma. A autora faz uma leitura a contrapelo da tendência desconstrucionista, que passa ao leitor contemporâneo a falsa impressão de que Diderot tenha defendido a metafísica da presença, contra a representação. Rousseau trabalha na confluência de teoria da linguagem, moral, política e teatro. No âmbito ibérico, vemos as consequências políticas do entrecruzamento da comédia e da tragédia praticado pelo dramaturgo luso-brasileiro António José da Silva, o Judeu. Retrocedendo ao século XVII, o cartesianismo encontra terreno fértil nas tragédias de Corneille e o teatro do Século de Ouro é atravessado pelo jusnaturalismo defendido por Grotius. Na *commedia dell'arte*, o desbragamento é compatível com o dogma da Queda como apanágio do humano e com o excesso de dispêndio, próprio da sociedade de corte. Shakespeare assume o hermetismo concebido em Florença no Quatrocentos para caracterizar a personagem Ofélia como regida pelo elemento água; a própria catástrofe de Hamlet está associada a seu temperamento melancólico.

Ana Portich participou, na virada dos anos 1990, de grupos de teatro como o Boi Voador e o Teatro Oficina, atuando na área de produção e direção. Em 2002 realizou parte do doutoramento na Universidade Ca' Foscari, de Veneza, e, de 2005 a 2007, pós-doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob orientação de Bento Prado Jr. e Luiz Roberto Monzani. Em 2016 fez pós-doutorado na Universidade Sorbonne. Desde 2010 é professora de Filosofia na Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de Marília. Entre suas publicações, destaca-se *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII*, sobre o comediante, lançado em 2008 pela editora Perspectiva.